28 interviews

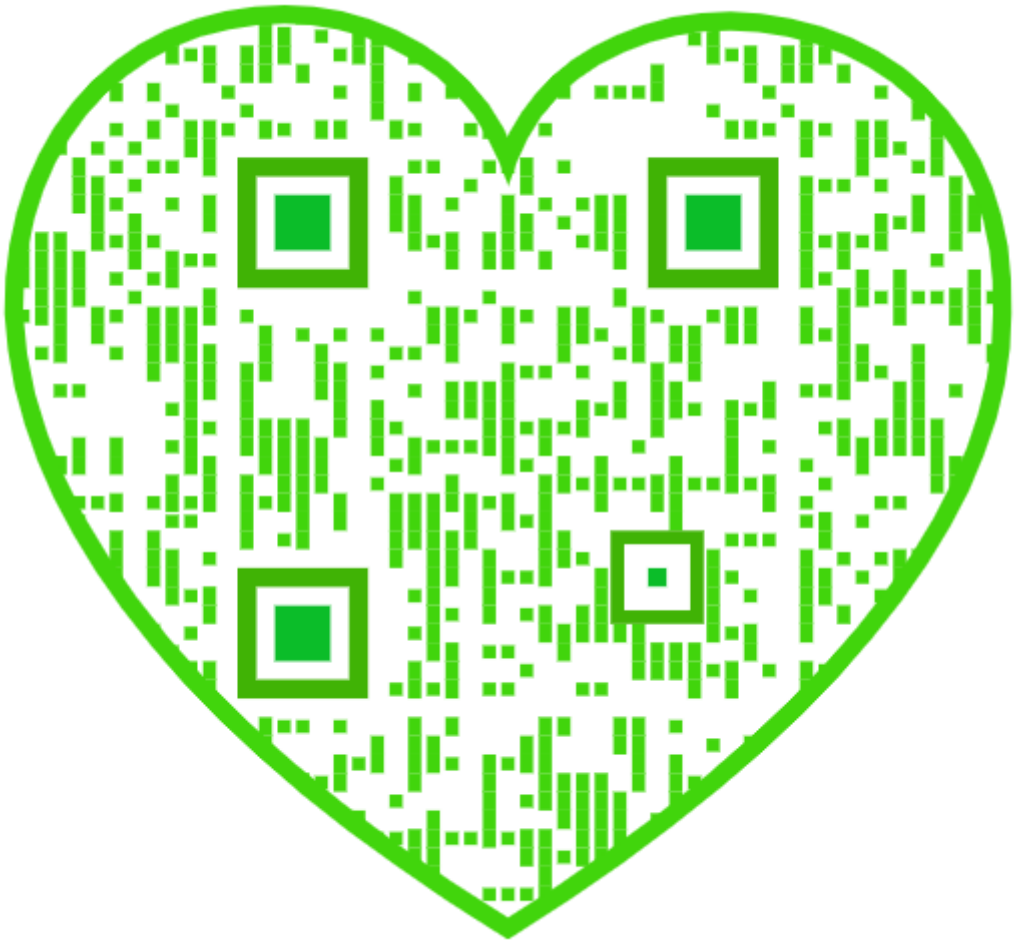
Lidy van Marissing

bron
Lidy van Marissing, *28 interviews*. Meulenhoff, Amsterdam 1971.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/mari01528in01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Woord vooraf]

Lidy van Marissing is als journaliste verbonden aan de kunst-redaktie van ‘de Volkskrant’. In de interviews, die zij sinds eind 1967 voor dit dagblad schrijft, gaat het steeds om de verhouding van de maker tot zijn werk en de verhouding van dat werk tot de werkelijkheid. Auteurs, schilders, componisten en architecten geven hun visie op de eigen produktiviteit; als zodanig zijn deze gesprekken een bruikbare vorm van informatie naast bijvoorbeeld de kunstkritiek.

De interviewster probeert ‘kunst’ zoveel mogelijk in de maatschappelijke context te plaatsen. Van steeds grotere betekenis voor een goed gesprek beschouwt zij daarom - naast vragen over de concrete werkwijze, de motieven van de kunstenaar en zijn artistieke ontwikkeling - de vraag naar de functie van zijn kunst in de samenleving. Hoewel een interview niet meer is dan een momentopname, worden op deze manier toch de lijnen zichtbaar waarlangs een kunstenaar zich beweegt naar nieuw werk toe.

Lidy van Marissing is op 26 april 1942 in Bussum geboren. Sinds 1960 woont zij in Amsterdam. Zij ontving in 1965 een eervolle vermelding van de Reina Prinsens Geerligs-stichting voor een poëziebundel, die niet is uitgegeven. Zij publiceerde enkele teksten in het literaire tijdschrift ‘Raster’.

H.C. ten Berge | *Poëzie als poolsneeuw*

Ten Berge publiceerde drie dichtbundels: ‘Poolsneeuw’ (1964), ‘Swartkrans’ (1966), ‘Personages’ (1967) en twee prozaboeken: ‘Canaletto’ (1969) en ‘Een geval van verbeelding’ (1970)

21.11.67

Wat is poëzie? ‘Ik kan het niet zeggen. Ik weet het niet. Ik tracht het te schrijven.’

In het eerste nummer van zijn tijdschrift ‘Raster’ (oplage 1700 exemplaren) heeft de jonge dichter H.C. ten Berge toch een uitspraak gedaan. ‘Het schrijven van poëzie, zij het met humor als deel van de winst, is een “hard” bedrijf geworden: concreet, informatief, zonder bovendrijvend sentiment; het levert gedichten “als gesleten keiharde handgrepen”; het heeft zijn laboratorium voor taalresearch.’

Over de bundel ‘Poolsneeuw’ heeft de criticus Rein Bloem gezegd: ‘De warme adem is er de inspiratie voor, maar daarmee is het eigenlijke werk nog niet gebeurd, dat vindt plaats in een soort laboratorium of keuken, de geïnspireerde wordt een vakman.’

In de Nederlandse poëzie is dit standpunt, verwant aan het credo van Ezra Pound, al eerder verwerkt door Gerrit Kouwenaar. Ten Berge, Rein Bloem en Riekus Waskowsky schijnen tot nu toe de enige drie van de volgende generatie, die het intellect een belangrijke rol toebedelen. Hetgeen niet wil zeggen dat zij ‘intellectuele poëzie’ maken.

‘Dat is een veel voorkomend misverstand,’ merkt Hans ten Berge op in een schoorvoetend toegestaan gesprek. (In ‘Raster’ zette hij zich af tegen de publiciteit rond literaire figuren, vanwege ‘de verwarring tussen persoon en werk, waarvan het werk meestal de dupe is of er het meest bekaaid afkomt.’)

‘In mijn werk heb ik onderscheid willen maken tussen emoties en sentiment. Ik gebruik harde emoties, omdat je gewoon rot poëzie krijgt als er gevoelens inzitten die niet uitgekristalliseerd zijn. En daarvoor heb je intellect nodig. Ik wil dat alle dingen die ik maak een zeer hechte structuur hebben. De emoties en alles

daaromheen vormen de inhoud.

In zo'n zwaar geval als de Mexicaanse cyclus (“Ondergang van Tenochtitlán” in de bundel “Personages”) zet ik eerst een tijdblok uit, een schema, anders kan ik nooit vat krijgen op zo'n brok materiaal. Je moet opletten waar je de motieven plaatst. Timing en montage zijn belangrijk. Tussentijds ga je wel eens dingen wijzigen. Als je die structuur goed overziet, het schema in je hoofd hebt, het aantal motieven genoteerd, dan ontstaan de gedichten al werkend.

Je werkt aan de tafel. Dagenlang. Twintig, dertig versies van twee regels. Soms zit je twee dagen te douwen, dan krijg je plotseling wat Roland Holst heeft genoemd “een fooi uit de hemel”. Als je woorden afbreekt, krijg je twee, drie betekenissen cadeau. Je ontdekt, je zegt: godverdorie, kijk eens hoe dat werkt.

Maar ja, een ander zou het heel anders doen. Bij mij gaat het nooit van “ha, ha, eens even een versje schrijven”. Dat ligt aan mijn manier van werken in grote verbanden. Bij mij is het hoogstens een gevoel van “ha, ha, ik heb nu de eerste twee of drie van die reeks klaar, nu moet er nog zóveel gebeuren”.’

Hij zwijgt alsof hij tegenzin voelt opkomen. Verontschuldigend dan: ‘Schrijf er wel bij dat ik een interview een verschrikkelijk onaf ding vind. Morgen denk ik dat het veel te vaag is geweest wat ik heb gezegd. Het is zo betrekkelijk.

Het is een persoonlijk probleem. De één kan meer emoties aan dan de ander. Je kunt pas een emotie in gedichten suggereren als je haar hebt verwerkt. Als je verliefd bent, moet je een brief of een stuk proza schrijven. Om een gedicht te maken moet je die emoties kunnen hanteren. Ze moeten op een afstand worden gehouden, wat niet wil zeggen dat je ze ontkent.

Ik heb lange tijd gedacht dat je als harmonisch mens geen gedichten zou kunnen maken, maar dat is niet waar. Ik heb gemerkt dat je meer aspecten van het leven ziet als je een zeker evenwicht in jezelf hebt gevonden. Je kunt je in veel meer personages opsplitsen.

Ik kan mijn emoties niet direct kwijt. Ik kan ze wel projecteren in de Azteken, of in de vaganten. Langs een omweg breng ik ze binnen. Ook je eigen tijd kun je op die manier hanteren. Toen ik achttien was heb ik middeleeuwse tijdvakken bestudeerd. Jaren

later komen beelden van vaganten boven. God ja, wat gek, het hele vagantendom blijkt eigenlijk heel modern te zijn. Bij mijn tweede bundel ben ik me dat nog meer bewust geworden. Door over de breukvlakken van andere culturen te schrijven, kun je indirect iets meedelen over je eigen tijd, of over jezelf.

Het einde van de middeleeuwen lijkt op onze tijd. Het samengaan van woord en klank, van poëzie en muziek, zoals we die nu weer zoeken, was in de twaalfde eeuw bereikt. Bij Dante zie je weer de scheiding. Wat hij in een liefdesgedicht schrijft is symbolisch voor de breuk tussen woord en muziek: "En daarna begon ik de edele vrouwe te overdenken." Dat vind ik geweldig typerend voor het eind van de troubadoursperiode. Hij bezingt zijn edele vrouwe niet meer, hij overdénkt haar.

Nu bezinnen wij ons weer op de synthese tussen woord en muziek. Via het intellect zoek je de relaties tussen kunstvormen. Neem bijvoorbeeld die plaat met gedichten van Kouwenaar en elektronische muziek van Ton Bruynèl.'

Vandaar ook dat in 'Raster', dat is verschenen toen het louter literaire tijdschrift 'Merlyn' verdween, uitgebreide artikelen staan over muziek en film. Ten Berge, de enige redacteur van Raster, zegt:

'Ik ben een wat comparatistische natuur, gewoon. Muziek vind ik wel het fijnste, het hoogst bereikbare op het artistieke vlak. Ik had graag componist willen worden.'

Is hij in de loop der tijd beïnvloed? 'Wat betekent beïnvloeding? Dat je iemand je leermeester noemt? Pound is in één vers in Personages duidelijk aanwezig, maar daartegenover staat een reeks Indiaanse kronieken... Ik heb bij wijze van spreken veel meer gehad aan het beluisteren van moderne muziek en aan de teksten uit Japanse en Mexicaanse cultuurgebieden. Je maakt gebruik van gegevens die ook anderen hebben verwerkt. Is dat beinvloeding? Ik vind Joyce een buitengewoon schrijver, maar beïnvloeding? Pf, ik weet het niet. Je ondergaat zó veel.'

Hij begint dan te praten over het proza waar hij mee bezig is. Hij is eraan gehecht. Zojuist is een Pools verhaal afgerond. Het is in Warschau gesitueerd en heet 'Het meisje met de korte vlechten.' Hij stelt als voor zichzelf vast dat hij zijn proza nog één of twee jaar 'gewoon moet máken.'

Na een korte pauze komt zijn onbehagen terug. ‘Over die beïnvloeding... Ik moet Kouwenaar zeker noemen, als goede collega. Hij werkt droger, concreter, en niet zoals ik langs een omweg. Van de Vijftigers is hij voor mij zeer belangrijk. Lucebert waardeer ik ook erg, maar bij werk van Kouwenaar ben ik meer emotioneel betrokken.’ (Op de achterkant van Kouwenaars bundel ‘Autopsie/Anoniem’ staat een vers van Ten Berge, een poëtisch portret van Gerrit K.)

Over de stand van zaken in Nederland zegt hij: ‘Het gevaar van onze cultuur, zeker in de Westeuropese landen, is dat men zich te veel laat meeslepen door sterk modieuze stromingen. Ik kan er zelf niet aan meedoen. Door de angst er niet bij te horen gaat men zich bezighouden met dingen die het literair niet halen. Dat klinkt erg oubollig.’

‘De commercie is vaak de oorzaak van verval in de kunst. Na twee goede werken zakt men in elkaar. Je wordt door de mode gebonden aan dingen die niet wezenlijk van belang zijn. Het is niet zo erg om niet populair te zijn.’

Rein Bloem noemt de lezer evenals de dichter ‘de maker’ van poëzie. Hans ten Berge trekt zijn wenkbrauwen op: ‘Lezers zijn vaak gefrustreerde dichters. Eigenlijk zou iedereen gewoon gedichten moeten schrijven. In Japan is poëzie lange tijd cultuur van het volk geweest. In Nederland is het soms een beetje de ziekte dat de ambitie te groot is. Als men tien regels op papier heeft gezet, moet dat gepubliceerd worden, liefst met interviews erbij. De ziekte van de publiciteit.

Ik geloof niet dat Nederland een literaire cultuur heeft. De mensen leven er niet mee. Schrijvers, dichters, worden toch eigenlijk voor ietwat gedeclasseerde personen aangezien. In Oost-Europa wordt een intellectueel of een artiest bewonderd. In Polen, Tsjechoslowakije heeft men respect voor het métier, het ambacht, het werk van een schrijver of filmer, wat er verder op die landen ook kan worden aangemerkt.

Het onderwijs kan daar veel aan doen. Dáár zou veel moeten worden veranderd. Maar dat is een obligate opmerking. Op het gymnasium worden twee, hoogstens drie uur per week uitgetrokken voor Nederlands. Hoe kun je in godsnaam literatuur behandelen, teksten echt lezen in een paar uurtjes?

Van Hadewych bijvoorbeeld hebben ze nauwelijks gehoord en nooit iets gelezen. Eén van de grootste Europese dichteressen van de twaalfde eeuw, een geweldig wijf gewoon, een fel wijf. Na Hadewych hebben wij geen dichteres van dat formaat meer gehad. Heel jammer. In de twaalfde eeuw heeft een vrouw superieure poëzie geschreven, waarom kan dat nu dan niet, hè? De vrouwen in Nederland schrijven te weinig. Je hóórt ze niet.'

Hugo Claus | *'Ik heb mijn publiceerdrift inderdaad verloren.'*

8.2.68

'In het licht van de wereldgebeurtenissen is het feit dat men die Franse afdeling van de universiteit in Leuven vijftien kilometer naar het zuiden wil overhevelen, natuurlijk niks. Maar het gaat erom dat de handhaving van de Franse afdeling een politieke zet is om grote groepen belanghebbenden 'n greep te laten houden op de Vlaamse streek. Ik ben vóór overheveling van die afdeling naar Waals gebied voornamelijk om die politieke zet ongedaan te maken.'

Hugo Claus, nauwelijks twee weken terug van Cuba, loopt met grote stappen over de marmeren vloer. Hij spreekt zacht maar nadrukkelijk. Het is stil in zijn boerenhoeve.

'Ik zou willen dat ze zich minder druk maakten om die Vlaamse Leeuw. Er is zovéél eerlijke passie voor iets in wezen zeer doms als de Vlaamse Leeuw. De taalstrijd is een voorwendsel. Er is hier sprake van een heel complex problemen. Zeer naief zijn diegenen die denken dat ze voor het behoud van een taal aan het vechten zijn.'

Hij gaat zitten naast 'n open haard die niet brandt en speelt met lucifers.

'Ik sta enigszins met gemengde gevoelens tegenover de kwestie. Op het ogenblik is het een gortig mengsel van alle mogelijke belangen. Ik hoop dat die paar studenten keer op keer naar voren zullen brengen dat het om veel méér gaat. Het is goed dat het gebeurt volgens het recept van Che: het nationaal besef en ook de godsdienst kunnen dienen als hefboom om de grote revolutie op gang te brengen. Het zou lamentabel zijn als het niet verder kwam dan Vlaanderen, Vlaanderen, Vláánderen voor Christus.'

Over Che Guevara gesproken: u bent als vertegenwoordiger van België uitgenodigd op het cultureel congres in Havana, waaraan zo'n vierhonderd intellectuelen uit zeventig landen hebben deelgenomen. Hoe zou u de typisch socialistische sfeer van Cuba willen omschrijven?

'Wat typisch Cubaans socialistisch is, is het informele. Ik ben er ook al in 1960, een jaar na de revolutie, geweest. Het is er

nooit beklemmend zoals je dat hoort van landen achter het IJzeren Gordijn. De voornaamste reden is dat de mensen zo jong zijn. De regering bestaat uit mannen die niet ouder zijn dan ik. Je hebt het gevoel dat je zelf regeert. Het is er veranderlijk, weinig star. De regering verandert naarmate de mensen veranderen. Dit is wel heel verschillend van het doorsnee communisme. Ook heb je het gevoel dat grote bevolkingsgroepen zich bewust zijn van hun situatie. Ik heb tientallen mensen gesproken. Wat mij trof was het gemak waarmee zij spreken over de problemen en fenomenen van nu. Ik moet er niet aan denken dat ik dat soort gesprekken zou voeren met een Belg of een Hollander. De man, die aan de bar staat te tappen, kun je rustig vragen: waarom ben jij communist? Dan krijg je een veel bewuster antwoord dan wanneer je hier bijvoorbeeld iemand zou vragen: waarom ben jij katholiek?'

Was u de enige afgevaardigde van België?

'Nee, nee. Er waren Franstalige hoogleraren van de universiteit van Brussel. Economen, etnologen, enfin geleerden.'

Wat heeft u het meest getroffen op het congres?

'Wel, het congres is een politieke manoeuvre geweest. Toevallig ben ik daarmee akkoord. De aanleiding was de intellectuelen te confronteren met het denken van de Derde Wereld, maar het praktische punt daarbij is geweest dat men deze intellectuelen of pseudo-intellectuelen wilde confronteren met Cuba. Dat was een zeer goede zet. De meeste congressisten, die sceptisch kwamen, zijn enthousiast teruggegaan. In hun situatie, in de greep van die afgrijselijke blokkade, was dat een goede zet. Men realiseert zich niet hoe ver die blokkade gaat. Er zijn daar geen boeken, geen tijdschriften, geen tubes met verf. Ze hebben zelf uitstekende tijdschriften, maar het contact met de buitenwereld via lectuur uit andere landen is geblokkeerd.'

In de slotverklaring van het congres, die via internationale persbureaus de wereld is ingezonden, staat: 'Talent en bekwaamheden, die konden bijdragen of behoorden bij te dragen tot de vooruitgang en de bevrijding worden in plaats daarvan tot instrumenten, waarmee menselijke waarden aan de commercie worden uitgeleverd, de cultuur wordt gedegradeerd en de kapitalistische, economische en sociale orde wordt gehandhaafd.' Wetenschaps-

mensen en kunstenaars moeten volgens deze verklaring 'de politiek van culturele onderwerping zoals die door de Verenigde Staten wordt gevoerd, onomwonden afwijzen.' Hoe ziet u dat voor uzelf als Vlaams schrijver? Waaruit kan voor u die afwijzing bestaan?

'Eerst het praktische punt: er is een vereniging Cuha-België gemaakt die voornamelijk informaties wil verstrekken over Cuba, Cubaanse films en tijdschriften wil introduceren en professoren wil uitwisselen, zodat men er hier meer van kan horen. Nu is er een absolute black-out door tendentieuze of minstens onvolledige berichtgeving. "Time" heeft bijvoorbeeld een schamper, smalend en dom stukje gepleegd over dat congres. Men heeft hier tot nu toe geen mogelijkheden om de andere kant te horen. Die vereniging zou meer elementair-praktische dingen kunnen doen die dringend nodig zijn. Men vraagt er in België niet naar, men is er niet in geïnteresseerd. De journalisten hier vroegen me: ah, heb je lekker gezwommen in Cuba? Verder niets. Je moet met de rest, het wezenlijke, zelf komen aandragen. Je moet provoceren, wat niet zo prettig is. In Holland zijn ook dergelijke plannen. Het Cuba-informatiebulletin wordt uitgebreid door de heren Mulisch, Schat enzovoort.

Mijn persoonlijke inbreng is uiteraard van geheel andere aard. Ik ben bezig aan een lang gedicht, een soort collage over Cuba. En ik zou een voordracht geven voor de studenten in Gent, dat doe ik eens in de drie jaar, ik ben niet zo'n spreker. Die voordracht staat geafficheerd als een lezing over erotische poëzie, maar ik laat een meneer mij inleiden over het erotisch aspect in mijn oeuvre, nietwaar [grinnikt] en dan lees ik dit collage-gedicht. Als ze toch samendrommen... Het ligt overigens niet zo heel ver uiteen, er zijn heel veel overeenkomsten tussen beide passies.'

Heeft u een passie voor het communisme of voor Cuba?

'Voor het Cubaanse communisme, laten we het zo zeggen. Dat is iets duidelijk anders dan het Chinese, Russische of Italiaanse communisme. En zeker dan het Belgische. Hier wordt alles gerelativeerd: het zal wel geen vaart lopen, tenslotte zijn we allemaal arme sukkels, enzovoort. Die zelfspot eeuwig en altijd, dat vind ik een hele nare eigenschap... Verder is het een privé domein, het hangt van jezelf af hoe je dit nu gaat doen, die afwijzing zoals in

de slotverklaring geformuleerd, bedoel ik. Iedereen moet dat zelf bepalen. Ik heb het gevoel dat ik nog niet voldoende de alles overrompelende impuls van het imperialisme heb aangetoond. Want het zit in onze kleren, hè. Vanaf de kleren, je auto, je televisie, alles is doordesemd daarvan.

Cuba is zeer idealistisch, ja, maar bij hen wordt dat iets zeer concreets. Bij ons is het een besmet woord. Dat hele land heeft een soort overgave die zich niet schaamt voor emoties.'

Uw eerste film 'De Vijanden' gaat binnenkort ook in Nederland draaien. U heeft een film voor het grote publiek willen maken. Is dat gelukt?

'Dat was de eerste opzet, ja, een publiekfilm te maken. In Antwerpen ging hij met succes. In Namen en Kortrijk loopt hij nog uitstekend. Aan het einde van de maand komt hij in Brussel en in Nederland.'

Waarom wilde u een publiekfilm maken?

'Omdat ik vind dat de films in Nederland en België altijd van die projecties zijn van een introverte figuur, die zijn gekwelde ziel moet uiten. En elke filmer wil op zijn minst een soort Antonioni of Eisenstein zijn. Er is uiteindelijk een kloof tussen filmers en publiek. Ik wilde een soort entree hebben bij een publiek dat afgeschrikt is van de privé-sfeer van de Belgische of Nederlandse film. Ik had er nog wel drie zo willen maken, maar ik stuit op een heleboel hindernissen. Misschien zou ik toch een echte kunstfilm moeten maken...'

Kunt u iets vertellen over de film waar u nu mee bezig bent?

'Dat is een produktie die door de televisie wordt gefinancierd. Het is een lamlendige zaak om hier te filmen. Er zijn wel producenten in België, maar die steken hun geld in Franse films. Het ministerie van Cultuur heeft 480.000 gulden per jaar te besteden: daar kun je hoogstens één film mee subsidiëren. Ik heb in Cuba veel over film gepraat met jonge filmers. Daar hebben ze tienmaal zoveel geld voor een publiek van zeven-en-half miljoen mensen. Dus wáár ligt nu die onderontwikkeling? Op Cuba maken ze acht tot vijftien films per jaar en hier gaat alles goed als je er twee of hooguit drie hebt. De verhouding van wat daar besteed wordt aan wat we cultuur noemen ligt totaal anders. Er hangen affiches: het is de plicht van elke Cubaan om aan cul-

tuur te doen. Voor hen is alles wat met film, pers, literatuur te maken heeft, van wezenlijk belang. Het klinkt misschien idealistisch, maar ik heb het nu gezien: het wordt er beleefd als een dagelijkse noodzaak. Soms tot in het karikaturale. Op de avenues klonk tot één uur 's nachts elektronische muziek uit luidsprekers, tot grote jaloezie van Peter Schat. Stelt u voor, Stockhausen in de Leidsestraat.'

Is uw literair werk naast alle andere bezigheden op de achtergrond geraakt? Uw laatste roman is 'Omtrent Deedee' geweest in 1963. Wel is sinds lang een roman aangekondigd onder de titel 'Schaamte'.

'U moet dat literair werk niet te beperkt zien. Een libretto of een scenario is ook literatuur... Maar goed, ik heb mijn publiceerdrift inderdaad verloren. Het kan me niet zo heel veel schelen of er twee jaar voorbijgaan zonder dat er iets van mij verschijnt. Die roman "Schaamte" was af, maar ik heb het manuscript weer ingetrokken. Voor mijn gevoel was het een doodlopend spoor. Ik wil iets anders met de roman gaan doen. Ik ga nu een korte roman publiceren, die is nog niet klaar. De titel blijft hetzelfde, de inhoud wordt helemaal anders. De gedichten gaan gewoon door. Bij tekeningen van Paul Joostens heb ik een serie geschreven, getiteld "Relikwie". Ik publiceer ook in tijdschriften. Misschien dat ik al die dingen binnen afzienbare tijd in een bundel verzamel... Er wordt zo enorm veel gepubliceerd. Je wordt overweldigd door al die boekjes. Nee, dat is natuurlijk geen motief voor mij. Maar het hoeft niet meer zo nodig, dat is het. In het begin was er veel bevestigingsdrift. Die ben ik geloof ik kwijt. Je hebt ook een beetje het gevoel dat de werkelijke weerklank zo miniem is. Ik kan me voorstellen, in vroegere tijden als iemand een boek geschreven had en zijn vrienden kwamen op bezoek, dat men dan een gesprek had over dat boek. Ik was drie jaar met "De Verwondering" bezig geweest. Vrienden zeiden: goed boek, aardig boek. Maar er wordt niet diep over gesproken. Dat speelt ook mee. Waar ik erg door getroffen ben is het stuk van Weisgerber in Literair Lustrum. Hij heeft "De Verwondering" enorm goed gelezen.

Voor toneel wil ik drie "abele spelen" actualiseren: "Marieken van Nimwegen", "Lanseloet van Denemarken" en "Gloriant" bewerken, waardoor een omkering van waarden ontstaat. Marieken

van Nimwegen is al klaar en gespeeld op het experimentele film-festival in Knokke. Het is een blasfemie. Marieken draagt alleen een gouden kuisheidsgordel. De heilige drievuldigheid: de vader, de zoon en de geest zijn naakte mannen. Batman speelt ook mee. Het publiek was door het dolle heen, kirde en joelde. Ik ben een beetje teleurgesteld, dat was niet mijn bedoeling. De andere twee stukken ga ik ook op onverhoedse plaatsen, ergens op straat bijvoorbeeld, uitproberen. Dan moet ik een ander provocatiemiddel vinden. Naakt wordt gewaardeerd.'

De jonge regisseur Leonard Frank heeft volgens zijn eigen toneelopvatting de helft van de tekst van uw 'Lied van de moordenaar' geschrapt. Zou u dat ook hebben goedgekeurd, als het een ander stuk, bijvoorbeeld 'Suiker' of 'Een bruid in de morgen' betrof?

'Ze doen maar. God, ik claim geen enkel bezit. Dat stuk is niet van mij, dat zou een imperialistische opvatting zijn. Ik heb dat stuk losgelaten, het is bezit van iedereen. De regisseur heeft alle rechten. Een ander hoofdstuk is dat ik geloof dat Frank ongelijk had, hoor. Hij wou bijvoorbeeld de namen van Vlaamse lokaliteiten weglaten, hij vroeg het, van mij mag het, doe maar, maar hij wilde het doen om het als het ware universeel te maken. Alsof het overal - voor mijn part in Angola - kan spelen. Dat is simplistisch. Men is pas universeel als men concreet is.'

Wat doet u het liefst: schrijven, filmen, schilderen?

'Geen idee. Ik schilder ook nog, ja. Woensdag dit, donderdag dat, ik moet het waarschijnlijk juist van die verwisselbaarheid hebben. Goed, de laatste jaren is de roman wat op de achtergrond geraakt, dat is waar, maar ik ben er wel mee bezig. En ik ben gepassioneerd door de film. Dat zou ik willen uitgraven, maar het ziet er naar uit dat ik een 8 mm-camera zal moeten kopen om het zelf te doen.'

Aldo van Eyck | *'De oude stad wordt roekeloos vernietigd.'*

9.3.68

In de tekenkamer op de tweede etage van het Amsterdamse huis van Jan Rietveld rolt Aldo van Eyck vellen vol lijnen en blokjes over de vloer: het ontwerp voor een stadhuis in Deventer. Een jury heeft dit plan uit negen andere gekozen omdat Van Eyck er in geslaagd is 'de structuur van de oude stad tot in onderdelen voort te zetten'. Aldo van Eyck (49), zoon van de dichter P.N. van Eyck, kreeg in 1961 de Sikkensprijs en in 1964 de Architectenprijs van de gemeente Amsterdam voor het Burgerweeshuis. Hij ontwierp enkele honderden kinderspeelplaatsen in de hoofdstad, waarvan vooral die aan de Zeedijk bekend is geworden. Sinds 1966 is hij buitengewoon hoogleraar - aanvankelijk in het vak 'interieur', later in 'architectonisch ontwerpen' - aan de Technische Hogeschool te Delft.

Uw ontwerp voor het stadhuis in Deventer heeft volgens de jury vooral verdienste 'vanwege een volledig nieuwe zienswijze op het bouwen in een oude stad'. Kunt u die zienswijze omschrijven?

'Laten we even niet praten over een nieuwe zienswijze. Dat hebben anderen gezegd. Als dit nieuw is, dan is het wel betreurenswaardig. We zijn de stad gaan bekijken, is dat nieuw? We wisten twee dingen: het moest een stadhuis zijn én het ging om Deventer. Je moet iets maken dat bestaansrecht heeft op die plek. We zijn gaan kijken waar de omgeving ontvankelijk voor zou zijn. Is dat een nieuwe zienswijze?'

Hij loopt onrustig om de tekeningen heen, bijt op zijn vingertoppen, kucht. 'Ze hebben mij wel eens als beeldenstormer beschouwd. Dat doen ze in Nederland heel gauw. Een náár woord. Blijkbaar bedoelen ze daar iemand mee die over het verleden heenloopt. Het verleden hoeft niet meer en al die onzin, die verhalen. Als íemand gelooft in het hedendaagse van het verleden, dan ben ik het. Het feitelijke bestaan van het verleden zoals dat zeker in oude steden is overgebleven. Dat zijn gegevens, oude steden, fenomenen uit het verleden, met alle voordelen en bezwaren van dien, met beíde. Het typische in Nederland is dat de be-

zwaren blijven. Ze handhaven de ellende van een oude stad en vernietigen de voordelen. Juist de fijne dingen van een oude stad worden op de meest roekeloze manier teniet gedaan. Dan hoef je die moeilijke zaken meteen niet op te lossen, hè. Dan hebben ze niks, geen oude stad meer, maar ook geen nieuwe. Nieuwe steden bestaan niet.'

Hij gaat op de grond zitten en wijst naar de tekeningen: 'Deventer is een wonderlijk stadje aan de IJsel. Gehavend door de oorlog, dat zie je nog. We zijn eerst een pilsje gaan drinken aan de overkant van de IJsel. Je denkt: mijn hemel, dat dat nog bestaat. En dan het tweede gevoel: mijn hemel, moet in die tere structuur een nieuw stadhuis komen? [fluit bedenkelijk]. Een zee van kleine daakjes. Daaruit stijgt die toren op. Enorm contrast. Geweldige dominant van de kerk, daarnaast de honderden kleine huisjes. Een veelvoud van daken én dat geval van die kerk. Hoe moet ik aan dat wezenlijk middeleeuws aspect een nieuw stadhuis toevoegen? Toen we het eerste pilsje dronken dacht ik: óf ik ga naar huis, het is te moeilijk, óf ik ga er fijn aan beginnen want we weten precies wat we niet willen. Dat is een veto, hè. In ieder geval mag je die hele structuur van de daken achter elkaar nooit doorbreken. Je moet gewoon componeren in het totaalbeeld. Deventer is wat dat betreft niet zo moeilijk, omdat je vanaf de overkant van de rivier dat totaalbeeld kunt zien.

En dan een stadhuis. Een stadhuis... Het enige wat je in je hoofd hebt zijn monumentale, representatieve gebouwen. Dat willen we zeker níet. Een stadhuis is iets anders vandaag. We willen geen monumentaal ding meer dat je onmiddellijk associeert met regenten. Dat is misschien het nieuwe in dit ontwerp. We hebben het willen invoegen in de gemeenschap. Het mag geen opdringerig gebouw zijn, dat zich verheft boven de stad. Nou ja, de functie, hè. Het moet een gebouwd milieu zijn waar je in kunt zoals je een straat inloopt, zonder drempel, alleen met een deur om de tocht tegen te gaan. Een bebouwd gebied moet het zijn, een dienstig plekje gewoon, waar mensen een pas komen halen, inlichtingen kunnen krijgen, een baby laten inschrijven, weet ik wat. Ik heb het plan fijn gevonden omdat het samenvalt met mijn liefde voor die oude stad en mijn bijna fanatische haat tegen machtsvertoon.'

‘Het is een open gebouw, je kunt overal uitkijken. Hier de IJsel, daar de oude daken. Als je in de gangen loopt, weet je gewoon waar je bent: je bent in Deventer. Je beleeft die fijne plek als je door het gebouw loopt. En dan nog één ding: de absolute gelijkwaardigheid. Er is nergens te zien of daar nu de klerk of de burgemeester zit. Geen hogere ramen voor de representatieve afdeling, niets van dat al. En de trouwzaal loopt uit in de steeg. De bruidspaartjes worden gefotografeerd in het steegje. Dat is wel wat anders dan een breed bordes. Maar goed, dat is een variant. En bovendien, pf, tróuwen...’ Van Eyck trekt een sceptisch gezicht.

Wanneer gaat de bouw beginnen? Wanneer moet het stadhuis zo ongeveer klaar zijn?

‘Ik weet het niet. Ik vermoed dat ze het nu even laten bezinken. Zolang ze niet aan het graven zijn, geloof ik het nog niet...’ Hij rolt de vellen voorzichtig op. ‘Het moet donker gemaakt worden. Nieuwe gebouwen zijn altijd licht. Wij willen het stadhuis in zijn donkerte terug laten vallen in de structuur van de oude stad. Verder wordt het een honderd percent twintigste-eeuws gebouw. Eenmaal de grondvorm gevonden, gaan we nu zover we kunnen in de toekomst kijken. Er zullen eigentijdse materialen worden gebruikt, die zich hopelijk goed verdragen met de oude stad.’

Hij steekt een peukje aan. ‘Die ontvankelijkheid voor een totaalstructuur... Zo'n stad als Amsterdam moet je lezen. Dat vinden ze moeilijk. Men heeft wel gevoel voor oude gevels, die overeindgezette briefkaart, maar een gebogen Zeedijk die op de Nieuwmarkt uitloopt bijvoorbeeld, dat moet je zíen, zoiets geweldigs. Het gekke bij Amsterdam... Door de grachtengordel staat de stad stevig in de schoenen, hecht, gesloten. Maar de oostelijke kant is een wonderlijk fragmentarisch gebied, open, verbrokkeld, met eilanden. Dat is een zwak, kwetsbaar gedeelte. En nou komt juist dáár een doorbraak, naar de Nieuwmarkt toe. Ze zien niet dat dat ongelooflijk mooi is, die waaier van straten. En de Jordaan is precies hetzelfde. Die speculatieve toestand, een diep ondoordringbaar gebied tussen de grachten en de Kinkerbuurt in. Als ze dat openmaken, nou... Het is een muur, een rug, waarin honderden mensen wonen. Je mag wel iets nieuws maken als het moet, maar dan moet je hier oog voor hebben. Het is gewoon lezen van

de structuur, die er is. De grachten zijn duidelijk mooi, maar in het oostelijk stadsdeel moet je tussen de regels kunnen lezen. Dat is een veel knapper verhaal eigenlijk. De grachten krijg je met één lelijk gebouw niet kapot. Maar het rare is, de kwetsbare plekken maken ze stuk. De gedeelten die een stootje kunnen hebben, daar is men oervoorzichtig mee.'

Gelooft u in Nieuw Babylon, of heeft u een ander beeld van de toekomststad dan Constant Nieuwenhuys?

'Kijk, Babylon, dat is een kwestie van geloven of niet. Het is een visie, hè, een visie van een maatschappij die een ander geestelijk klimaat en een andere grondslag heeft. Daarom is het een utopie. Het is moeilijk om het met een utopie eens of oneens te zijn. Het is geen stad, het is een idee. Constant gelooft er in. Daardoor wordt het een autonome daad voor hem. Het is onzinnig om te vragen naar de technische mogelijkheden. Zijn maquettes zijn evocatieve images om een beeld te geven hoe het zou zijn. Trouwens, hij staat niet alleen. De jongere generatie heeft behoefte aan een gemeenschap waarin de mens, de ludieke mens, zijn gang kan gaan. Gelukkig. Ik hoop alleen dat de jongeren er nog harder en meedogenlozer voor vechten. Ieder zinnig middel dat ze daarvoor zullen gebruiken, keur ik goed. Het hoeft niet zachtaardig te zijn, als het maar zinnig is. Ik hoop niet dat het over tien jaar verzand is.'

Hij tekent lijntjes met zijn tong uit zijn mond. 'Nee, Constant is wat dat betreft een profeet. Het is een fantastisch verhaal, Babylon. Mensen gaan altijd argumenteren of het wel kan en zo. Nee, het verháál is goed. Ik denk natuurlijk heel anders. It is not my cup of tea. Iedereen heeft een verkeerd idee van orde. Overheid, architecten, stedebouwers, ze gaan allemaal uit van een zekere orde. Het tegenovergestelde van wanorde. Wat ik wil is een orde die speling schept. Een orde die vrijheid insluit in plaats van uitsluit. Geen dwangbuis of overeind gezet schaakbord. De orde handhaven? Weg ermee! Er is ook een orde als een zinrijk gedragspatroon, maar dan kun je het woord orde wel weg laten... Zodra stedebouwkundigen inzien dat een stad noodzakelijkerwijs chaotisch is, gaan ze hun lineaal op een andere manier gebruiken. Heb je ooit een niet-chaotische stad gezien? De stad is net zoals wij zelf zijn. Je kunt wel een stad maken die de helft van de

mensen uitsluit...

Ik zeg wel eens: een stad is een droom, vol afwijkende bewegingen, duizenden irrationele lijnen die niet kloppen, niet te achterhalen zijn, schijnbaar samenhangend, a-logisch, incompleet en complex, met veel méér betekenissen dan we zelf onderkennen, vol onverwachte dingen. In een droom blijven de dingen niet binnen hun definitie gekluisterd. Een vlinder vervloeit tot boom, een schip kan een huis worden. Alles kan alles worden. Maar nu, alles zit gekluisterd aan één functie, die de heren aanwijzen. Daartussen is niks. Ja, wat vluchtheuvels. Geen speling. Dat is wat Constant wil: zelf definities kunnen geven, afwijkend van wat er gisteren over gezegd is. Natuurlijk hebben we twee kanten. Ik zoek ook een vorm, maar dan een vorm waar menselijke dingen in terecht kunnen komen. Ze willen altijd maar verbeteren, hè, gezond maken. Ze hebben een eenzijdig denkbeeld van wat gezond is. De angst voor het onvoorziene, het onverwachte, de verrassing om de hoek, doodsbenauwd zijn ze voor wat niet in het kader past. Dat zie je aan al die nieuwe steden af. Je zou met Haussmann kunnen zeggen: het zal niet meevallen om in nieuwe wijken een revolutie te ontketenen. Alles is open, bloot, kaal, een voortdurende buitenkant. Geen spleet, geen hoek, geen steeg, geen verborgen plek. Overal tocht het. Nergens ben je thuis. Het is een met enorme deskundigheid in elkaar geprutste omgeving voor het verdwaalde gemoed, nou ja, dus het niemandsland. Je kunt ook geniaal zijn in het creëren van het schriele. De leegte... In de leegte is alleen maar ruimte voor meer leegte.'

Doet u ook mee aan de prijsvraag die is uitgeschreven voor een nieuw stadhuis in Amsterdam?

'Nee, ik heb niets ingezonden. Ik had niet zoveel tijd en ik had niet zo'n behoefte. Het is al zo'n lijdensweg geweest. Ik heb niet zo erg gehouden van het programma. De plek, die is aangewezen, aan de Amstel: aan twee kanten water en aan twee kanten druk verkeer. Het blok staat er dus als een eenzelvig eiland. Binnen die structuur meen ik dat het gebouw te eenzelvig zal worden, moeilijk toegankelijk, enorm groot, centraal. Misschien zijn er enorm knappe mensen die er wel wat van maken. Het is mogelijk dat iemand er iets op vindt. Als visuele plek is het té mooi, niet te vergelijken met de situatie in Deventer. Wil je nou

voor zo'n stad als Amsterdam een mammoet-gebouw maken? Er zijn in de binnenstad zo veel problemen. Amsterdam interesseert me enorm, enorm, maar nou net niet zo'n stadhuis. Een democratisch stadhuis moet het worden, volgens het programma, een regentistisch programma. Wat is dat nou, penibel hoor, het vervult me met achterdocht. Een democratisch stadhuis... Als ze nou hadden gevraagd om een menselijk stadhuis.'

Hugo Raes | *'De lezer moet worden beledigd, aangegrepen, geprikkeld, dooreengeschud.'*

Hugo Raes is in 1954 begonnen met een gedichtenbundel 'Jagen en gejaagd worden'. Daarna schreef hij uitsluitend proza: 'Links van de helikopterlijn' (korte verhalen, 1957), 'De Vadsige Koningen' (roman, 1961), 'Een tijdelijk monument' (korte verhalen, 1962), 'Hemel en dier' (roman, 1964), 'Een faun met kille horentjes' (roman, 1966), 'Bankroet van een charmeur' (korte verhalen, 1967), 'De lotgevallen' (roman, 1968) en 'Reizigers in de anti-tijd'(roman, 1970)

25.3.68

'Wat een vreemd, hoofd heb ik. In vooraanzicht ben ik een andere persoon dan in profiel. Voorzichtig het hoofd draaien. Een gelaat is een onnoembaar wezen, een levend voorwerp, een gedeeltelijk dier. Een zelfstandig fragment dat aan iets vastzit. Uit je huid kunnen treden en jezelf kunnen gadeslaan, het lachen ontleden zoals je met andere mensen doet. Kritisch al de zwakten van hut karakter er in zoeken, de goede kanten, afkeer construeren, of vriendschap tegenover het levend bewegend gelaat. Ik lach in de spiegel. Er zijn veel manieren van lachen. Ik wijzig de lach. Intelligente lach, rustige ogen, trage mond, gescherpte lippen, nadenkende blik. Dolle lach, hoofd achterover, zo lach ik dikwijls.' (uit 'De Vadsige Koningen', blz. 81)

Hugo Raes wijzigt zijn lach voortdurend. Hij is een kleine stevige man in groen ribfluwelen pak, met roze hemd en paarse stropdas. Hij drinkt whisky, hangt achterover in een kleurig linnen stoeltje, springt overeind, loopt energiek naar een kast en zoekt vloekend tussen knipsels. Hij praat gejaagd, steeds kauwgum malend en roert nerveus met een sigaret in de asbak. Aan de muur ontdek ik tussen foto's een bierviltje waarop een van zijn kinderen een mannetje heeft getekend met zonnetjesogen, een snor en een sik, en een onderschrift: 'Papa (de schrijver).'

Waarom schrijft u? Denkt u zo een greep op de dingen te krijgen?

‘Ja, door een zo perfect mogelijke gestalte aan innerlijke en andere spanningen te geven, de gebeurtenissen, de feiten te verwerken en zelf opnieuw te creëren sta ik sterker. Mijn ik komt zo vollediger tot uiting dan in het min of meer vluchtige dagelijkse leven.

Ik schrijf uit lust tot vertellen, suggereren, spanning en angstverwekken, prikkelen, wakker maken, charmeren met de magie van het schrijven... Ik schrijf uit zelfbesef. Revolte moet inherent zijn aan elke mens. Je moet waakzaam en open blijven, anders is intens leven niet mogelijk. Er is sprake van innerlijke noodzaak, ja, het is een soort jacht die mij drijft van het ene project naar het volgende. Het is ook een persoonlijke uitdaging: het altijd beter proberen te doen.

Ik schrijf hoe langer hoe liever. In mijn eerste boeken was het eerder een vaak deprimerende en pijnlijke strijd met mezelf. Het ging erg moeizaam en traag. Wat veel vlotter en gemakkelijker ging, waren de verhalen. Die schrijf ik altijd in een paar uur, in één geut.’

Hoe ontstaat zo'n verhaal? Heeft u een duidelijk idee of is het een kwestie van associëren, aftasten en doorgaan op een innerlijke realiteit die onder een nevel bestaat en al schrijvende boven moet komen?

‘Aanleiding is een originele inval, een flits inspiratie, als bij een gedicht. Ik heb dus wel een duidelijk idee bij de start. Al schrijvend schiet me dan nog wel iets meer te binnen dat bij de ontwikkeling van het verhaal kan betrokken worden, of er parallel mee kan lopen. Voor een roman is het anders. Daartoe moet ik uiteraard eerst een heleboel invallen en stof hebben. Vooral voor “De Vadsige Koningen” en “Een Faun” is dat nodig geweest. Een roman is de totale confrontatie. De auteur is het medium tussen hèt (het leven, alles dus) en de lezer. Een roman vraagt enorm veel werk. Vooral volhoudingsvermogen. Je moet je als een buldog taai vastbijten en niet meer lossen, al duurt het maanden of jaren. Soms is de wanhoop weleens nabij, maar vaak heb je een intense voldoening als beloning.

Dat ononderbroken vasthouden aan een verbeeldingswerk maakt soms prikkelbaar, vooral wanneer je in dat voltooien, dat uitwerken van het project dagelijks belemmerd wordt door ander

werk, andere verplichtingen, taken, familiale beslommeringen, feestjes. Ik ben vaak dan ook een onbehaaglijk iemand thuis. Ik kan bijvoorbeeld niet schrijven als het niet doodstil is. Iemand die op de trap loopt, iemand die iets roept, een klok die tikt, geluiden of lawaai in de garages in de buurt, dergelijke dingen volstaan om mij te doen knarsetanden...

Daarom willen wij verhuizen, te meer daar ik nooit een eigen werkkamer heb gehad. Ik doe kleine werkjes en correspondentie aan mijn bureau hier in de woonkamer, maar om te schrijven trek ik met mijn machine en boekentas met papieren naar de slaapkamer. Die ligt niet aan de straatzijde, maar op de tweede verdieping achter, zodat ik er een beetje verheven boven rumoer en geruchten, telefoon en huisgenoten kan werken.

Dank zij een stipendium van het ministerie van Cultuur heb ik nu een boek in praktisch ideale, omstandigheden kunnen schrijven, als nooit tevoren. Ik heb mij zeven maanden kunnen osmaken van het onderwijs. Dit heb ik ten volle willen benutten. Ik dacht: nu of nooit. Ik wilde een boek kunnen schrijven in die zeven maanden, zodat ik een streng leven moest leiden; wandelen, drinken, veel slapen, zou het me onmogelijk gemaakt hebben het boek in die tijd af te schrijven.

Ik ga minder weg dan vroeger. Het is kiezen tussen leven of schrijven. Wreed, maar men moet geloof ik als schrijver op een of andere manier een masochist zijn... Alles verloopt volgens plan. Over een paar maanden verschijnt het. Meer kan ik er moeilijk over zeggen.'

U bent leraar Nederlands aan een lagere middelbare school zoals dat hier heet. Geeft u graag les? Of zou u liever alleen van het schrijven leven?

'Verschillende mensen hebben tegen me gezegd: als je dat onderwijs niet meer zou hebben, zou je een weerstand, een confrontatie missen. Ik denk niet dat dat het geval is. Ik zou graag alleen van mijn pen leven, zonder verplichtingen van buiten. Die weerstand kan beter van binnen komen. Je maakt dan kennis met andere mensen, er ontstaan andere spanningen. Waar je je ook beweegt, die confrontaties zijn er toch altijd, daar hoef je niet voor in het onderwijs te gaan...

Zonder gezin zou ik wel van de opbrengst van mijn boeken

kunnen leven en ook wel met gezin door zeer kalmpjes aan te doen, zonder eisen te stellen. Maar dat kan je alleen als je van het begin af zwarte sneeuw hebt gezien. Als je eenmaal tien jaar behoorlijk hebt kunnen rondkomen, is het niet mogelijk om dan plotseling te zeggen: ik doe mijn wagen van de hand, enzovoort. Autorijden is een factor van vrijheid, geweldige persoonlijke vrijheid. Dat autorijden komt ook vaak in mijn boeken voor, ja. Het drukt de jacht uit, de vaart, een rit naar de toekomst waar we in zitten.'

Kunt u in uw eigen werk een zekere ontwikkeling aangeven?

'Ja. Ik voel, ik weet dat ik van het realistische vertellen en schrijven meer naar het symbolische evolueer. Ik geloof ook dat daar de toekomst van het proza ligt. Ik wil bovendien dat elk boek dat ik schrijf geheel anders is dan het vorige.'

Bent u tijdens die ontwikkeling beïnvloed door andere schrijvers? Ook misschien door Vlamingen?

'Ik dacht van niet, ik zie het niet. Ik heb eigenlijk niet zoveel gelezen. Het treft mij bijvoorbeeld wanneer men mijn werk vergelijkt met dat van Musil, Joyce, Bataille, Grass en anderen: ik heb ze helaas nooit gelezen. Ik durf haast geen lijstje voorleggen van wat ik eigenlijk zou moeten gelezen hebben en nog steeds niet gedaan heb. Ook van Vlaamse en Nederlandse auteurs las ik niet zoveel. Ik heb geen tijd genoeg.

Wie een grote indruk op mij lieten toen ik als jongeman las - als dat u interesseert - waren Louis Paul Boon, Henry Miller, Céline. En de Decamerone.'

Uw werk ontstaat als het ware op de spanningslijn tussen twee polen: die van levenslust, vitaliteit, erotiek en de tegenpool van dood, vernieling, geweld. De eerste pool roept een lyrische verbeelding bij u op, de tweede brengt een hardere, noterende taal met zich mee. Is dit bewust zo door u opgezet óf gegroeid en later gehanteerd?

'Dit is een zeer grondige vraag. Die twee polen zijn wel eerder geconstateerd, maar wat u vraagt is me nog nooit gevraagd... [leunt achterover, kijkt plotseling doodstil naar het plafond, zwijgt lang]. Ik denk dat het meer intuïtief is, dat ik het zo doe, onbewust, onberedeneerd... Dat kan niet anders. Het moet wel een grote rol in mijn psyche spelen daar binnenin, dat moet wel.

Het schijnt iets onvermijdelijks te zijn. Ik heb er wel eens juist vanaf gewild, maar op de een of andere manier komt het steeds terug. Het zijn ook de grote spanningen in het leven, hè. [Stilte.]

Wat mij wel verbaast is dat zoveel mensen mijn verhalen niet begrijpen. Soms schrijven ze kritieken, daar kan ik niet bij. En er zijn anderen die zeggen dat ik móéilijk schrijf! Ik dacht juist dat dat omgekeerd was. Maar het eerste verhaal uit mijn laatste boek *Bankroet van een charmeur* bijvoorbeeld: er zijn verschillende critici geweest die niet de pointe hebben begrepen.'

Hij staat driftig op, strooit met knipsels, lacht met een ondertoon van verbijstering.

Welke typering vindt u het best bij u passen: piekeraar, cynicus, melancholicus of pessimist?

Hugo Raes wijzigt zijn lach: 'Ha, alle vier, denk ik! Het wisselt ook. Ik had de indruk dat het in mijn werk naar een vrolijker - misschien een cynischer of sarcastischer - kant ging. Maar het is moeilijk om dat van jezelf te zeggen.'

Doet u nooit meer iets aan poëzie?

'Nee, niet meer. Dat was een debuut. Ik kan veel meer zeggen met proza, of beter gezegd, ik kan er andere dingen mee zeggen. Nee, dat is toch geen goed antwoord, hoor. [Neemt geërgerd 'n slok.] Het is gewoon niet mijn uitdrukkingsmiddel. In het begin dacht ik van wel. Ik kreeg weinig respons op die poëzie. Op het proza was dat er van het eerste boek af veel meer.

Van korte verhalen heb je veel meer voldoening. Een roman geeft een uitgestelde voldoening. Een roman betekent geduld oefenen. Ik denk dat ik geen korte verhalen meer ga schrijven. Gewoonlijk was het iets totaal aparts, een kort verhaal of een roman, maar ik heb de indruk dat die twee genres bij mij in elkaar zijn gaan groeien.

'Dat is al duidelijk in "Een Faun met kille horentjes": de korte gesyncopeerde indeling, de flitsen, de ongebreidelde verbeelding van het korte verhaal, de snelle uitwerking van het korte verhaal, de vaart in de uitwerking bedoel ik, maar dan toch àl die dingen gecombineerd met de omvangrijkheid van thema's en de uitdieping ervan die eigen zijn aan de roman. En ook een voortgang die door het hele boek loopt.

Er is veel meer interesse voor een roman dan voor verhalen.

Zelfs goede verhalen wekken nooit zozeer de aandacht als een roman. Zakelijk motief dus? Ja, eigenlijk wel ja, dat speelt natuurlijk toch mee. Het korte verhaal is zo'n beetje het zwarte schaap in het proza. Alhoewel voor de laatste verhalenbundel de belangstelling groot is.'

Wat vindt u van de Vlaamse literatuur op het ogenblik, of meent u dat die niet los gezien mag worden van de Nederlandse literatuur?

'Vroeger was er veel verschil tussen die twee, maar de laatste tijd groeit dat naar elkaar toe. De dialectauteurs verdwijnen, de verschillen zijn kleiner geworden. De moderne stromingen in beide landen komen steeds meer overeen, vloeien in elkaar over tot één literatuur.

Anderzijds is er nog een duidelijke achterstand, maar die ligt meer op het vlak van de kritiek. In Vlaanderen wordt een boek al tot de literatuur gerekend als het de volgende eigenschappen manifesteert: vlotte belletrie, ronkende zinnen, gebruik van vreemde woorden (liefst Latijnse of Franse), citaten uit klassieke meesterwerken, eufemismen, zogezegde geestigheden, aanwezigheid van vaste oude rotsen zoals begrip, moed, berouw, vertwijfeling, zelfverloochening, humanisme, bereidwilligheid tot de dialoog... Daar moet ik altijd om lachen, dat gezwam over de dialoog! Dialoog met de doofstommen van Vlaanderen.

Een boek moet nog altijd deftig, geciviliseerd, didactisch, pseudo-filosoferend hersenwerk zijn. Met andere woorden: gekunsteld, steriel en feitelijk onbelangrijk. Zo nuttig als een tramkaart of een damesblad: het wordt onbewust gebruikt en meteen vergeten. Het is dood voor het geboren is.

De zogenaamde Vlaamse literatuur is zeer sterk in het traditie-voortzetten. Een goed voorbeeld is mijn fervente tegenstander (ik ken hem niet) Piet van Aken, een laatste uitloper van "sociale literatuur" zoals zij denken dat het nog steeds hoort: de arme werkloze op klompen, met lompen aan het lijf, de slavende sloof met zeven kinderen van wie één achterlijk of met x-beentjes, één pientere rakker, een sympathiek boefje, enzovoort. Dus de gedegen, mooi geschreven, rechtlijnige streekroman of "psychologische" roman, enfin, kul in pakjes.

In plaats van de "smerige drift- en drekliteratuur van Van het

Reve, Wolkers, Cremer en Raes" zoals een andere Vlaamse traditionalist Ward Ruyslinck het zo treffend formuleert, geef de Vlaming maar schrijvelaars die het lijntje voorttrekken of althans geen potten breken. Zij getuigen van een literaire smaak daterend uit de vorige eeuw. Ze beseffen niet eens dat de tijd waarin zij leven niet de hunne is, dat ze hopeloos achter zijn. En dat beschouwen zij als norm: het achter zijn!

Ik herinner me nog hoe Van Aken schreef toen er - een jaar of tien, twaalf geleden - één van Boons beste boeken verscheen: "Boontje weet nog altijd niets van de constructie van een roman af." Het is dank zij zulke kerels dat Elsschot, Walschap en Boon bijvoorbeeld lang hebben moeten wachten eer ze bekend werden. Als je het zó bekijkt, is er niet zoveel in Vlaanderen. In de eerste plaats Boon, Claus natuurlijk, en Gust Gils, Pernath en Ivo Michiels...'

Hugo Raes heeft zijn jasje er bij uitgetrokken. In roze hemdsmouwen betoogt hij: 'Dit is mijn standpunt. Een boek mag de lezer niet onberoerd laten. Het is geen echt boek, het heeft zijn doel niet bereikt als men gewoon de ervaring heeft een verhaal of evocatie gelezen te hebben.

De lezer moet er door beledigd, aangegrepen, dooreengeschud, geprikkeld worden, gestimuleerd, hoe dan ook. Een boek moet niet alleen een aangename uitwerking hebben. Het lezen moet een intensieve bewustwording zijn, een psychische en lichamelijke bewerking, een behandeling bijna, een onderdompelingskuur.'

Peter Schat | *'Kunstenaars spelen de rol van hofnar in deze maatschappij.'*

april '68

'Als het nu zo is dat de koningin regeert bij de gratie Gods en zelfs theologen praten over God is dood dan regeert de koningin bij de gratie van niets of de dood. Je weet niet of je dan nog voor majesteitsschennis veroordeeld kan worden.'

Peter Schat, 32-jarige componist van Nieuwe Muziek, zei dit op 10 december 1966 in een interview met Bibeb van 'Vrij Nederland'. Op 1 maart 1968 stond hij voor de rechter omdat hij in de kelder van zijn huis aan een Amsterdamse wal het provoblad 'God, Nederland en Oranje' laat drukken. In een van de nummers heeft satirische tekenaar Willem hare majesteit geschetst als prostituee en een knuppelende agent in de vorm van een hakenkruis ten voeten uit getekend. Dit nummer is in beslag genomen. Peter Schat hield op 1 maart in de rechtszaal een uitvoerig betoog. Naar aanleiding van de politieprent zei hij:

'De toespeling op het fascisme is evident en ook mij niet ontgaan. - Fascisme heeft onmiddellijk te maken met de liefde voor het geweld van een autoritaire persoonlijkheid. De gewone staatsburger tolereert het geweld van de overheid als iets onvermijdelijks. De fascist daarentegen identificeert zich met het geweld. Hij houdt er van. Met zijn rug naar de toekomst zal hij altijd en overal schreeuwen om het geweld van de bestaande orde.'

En over hare majesteit als prostituee: 'Dat in die prent de *persoon* van de koningin als onvermijdelijk hulpmiddel dienst moet doen, betreur ik. Maar evenzeer betreur ik het dat wij, als volk, onzedelijk genoeg zijn om uit ons midden een vrouw - om wat voor irrationele redenen dan ook - te bestemmen om een functie te bekleden, die behalve overbodig ook voor de betreffende persoonlijk een mensonwaardige klemsituatie moet betekenen. Dat een dergelijke situatie vergoed zou kunnen worden door een aantal privileges en door een fortuin dat alleen buitenlanders kunnen uitspreken, geldt misschien voor haar echtgenoot, voor Juliana van Oranje Nassau geloof ik dat niet. Zij demonstreert ten minste af en toe nog een - zij het wat apokrief - soort idealisme.'

Op 15 maart 1968 - terwijl Peter Schat in Frankfurt aanwezig was bij de laatste repetities van het 'Vietnam-Diskurs' van Peter Weiss waarbij hij de muziek heeft geschreven - is tekenaar Willem veroordeeld tot 250 gulden boete. Willem is in hoger beroep gegaan. De officier van justitie heeft eveneens hoger beroep aangetekend, zij het om heel andere redenen: hij is het niet eens met de vrijspraak van de overige verdachten. Peter Schat: 'Ik heb er nooit iets van gehoord, ik heb het in de krant gelezen. Als ik de uitspraak zwart op wit wil hebben moet ik twaalf-en-een-halve gulden betalen.'

In het betoog voor de rechter sprak u over de dood van Provo en de wapenstilstand onder de jongeren. Volgens u verschaft het beste deel van de jeugd zich intussen ideologische wapens. Hoe bedoelt u dat?

'Onder die wapens versta ik met name het doorzien van de grondslagen van het laat-kapitalistische systeem. En het begrijpen ook van het feit dat de Vietnamoorlog niet iets is waar Amerika ingetuind is, maar een noodzakelijke en essentiële uiting van dit laat-kapitalistische systeem. De analyse van onze vastgelopen maatschappij wordt bijvoorbeeld ondernomen door Sartre, Herbert Marcuse, Ernst Bloch en niet te vergeten Guevara en Castro. Hun scherpe en fundamentele diagnoses maken ook de totale vervreemding verklaarbaar die wij beginnen te voelen ten opzichte van ons eigen maatschappelijk systeem. Het begrip vervreemding is een oud marxistisch begrip, van de jonge Marx dus. Wij komen nu in de tijd dat het niet langer mogelijk is voor de doorgewinterde anti-communist om het communisme te identificeren met tirannieke dictaturen. Daarom is wat in Praag gebeurt zo ontzaglijk belangrijk op dit ogenblik. Dat is namelijk een poging om het communisme te ontdoen van het stalinisme. Het is een duidelijke doorbraak uit de koude oorlog. Maar het is niet een terugkeer tot de kapitalistische principes zoals het hier graag wordt voorgesteld. Nadrukkelijk niet. Je kunt de koude oorlog wat het westen betreft met één naam noemen - Dulles - en daar pogen wij ons van te ontdoen. Het is nog lang niet gelukt om dat virus te overwinnen. Zo zijn de communisten bezig zich te ontdoen van Stalin. In Cuba is eigenlijk de derde communistische revolutie aan de gang, dat wil zeggen communistisch zonder stalinisme.'

In een interview met Martin Ruyter van de 'Volkskrant' heeft u gezegd: 'We moeten naar de chaos toe, de georganiseerde chaos. We gaan naar de anarchie. De reactie probeert ten koste van alles de status quo te handhaven. Als de reactie wint, is het afgelopen. Dan krijgen we ook wel een derde wereldoorlog en dan kunnen we wel op het einde rekenen. Maar zover is het nog niet. Ik ben optimistisch.' U baseerde uw optimisme toen op de aktiviteiten van Provo. Hoe denkt u er nu over?

'Tja. Je bent altijd lokaal bezig. We hebben toen niet helemaal gezien dat het te vroeg is voor het anarchisme. Dat het wel ideaal is, maar te vroeg. En dat het anarchisme een verdere ontwikkeling is van het communisme... Dat zal een heleboel communisten onorthodox in de oren klinken, maar ja. Om een werkelijk communisme te realiseren, dáárvoor is een wereldrevolutie nodig. Daar is Rusland een voorbeeld van, hoewel ik Rusland niet zal afvallen, hoor. Rusland is in zijn schulp gejaagd door het kapitalisme, door de interventies en represailles. Daardoor zijn ook de condities geschapen voor Stalin.

Communisme is - om het heel eenvoudig te zeggen - ten eerste: produktiemiddelen in gemeenschapsbezit; ten tweede: geen bezit van iemands arbeid; ten derde: een democratische doorstroming van onderaf. Deze drie punten zijn typisch in Cuba gerealiseerd. De revolutie heeft daar de nationalisatie van de produktie-middelen teweeggebracht. Je kunt er bovendien niemand in dienst hebben, behalve je naaste familie, meen ik. En de partijleiding kan zelf geen leden benoemen. Een groep moet achter een kandidaat staan, anders wordt hij niet benoemd.

Wat die reactie betreft, rechts groepeert zich omdat rechts bang is voor links en terecht. Ik geloof niet dat wij bang moeten zijn voor rechts. Niet dat ze niet dodelijk gevaarlijk kunnen zijn, maar een kapitalist is iemand die een steen optilt en hem op zijn eigen voet laat vallen. Die steen heet tegenwoordig Vietnam.'

Bent u anarchist?

'Dat was ik vroeger meer. Programmatischer. Maar dat had ook esthetische achtergronden. Die vallen nu wat weg. Niet dat ik de kunst in de steek laat, integendeel, maar kunst is totaal machteloos, ik bedoel machteloos in de politieke strijd die zich meer en meer toespitst. Als ik zeg "kunst", denk ik in dit geval aan mu-

ziek. Met het woord of met het theater kun je meer bereiken op dit punt.'

Is het 'Vietnam-Diskurs' van Peter Weiss voor uw gevoel geslaagd?

'Ja, ik vind het geslaagd. Het zou nodig in Nederland uitgevoerd moeten worden, maar daar is weinig kans op, want het is een stuk politiek toneel. Ik ben bang dat het Nederlands toneel politiek te weinig geëngageerd is om dat te kunnen opbrengen.'

Daniël de Lange, criticus van de 'Volkskrant', schreef dat deze vorm van politiek theater voor politieke meningsvorming weinig perspectief biedt. Bent u het daar mee eens?

'Het "Vietnam-Diskurs" is een zeer helder stuk met zeer exakte informatie en een ondubbelzinnig standpunt. Bovendien vind ik dat het een goed theaterstuk is: van vele theatermiddelen is uitstekend gebruik gemaakt. Al met al levert dat een belangrijk stuk op.'

Revolutionaire studenten beweerden na afloop van de première in Frankfurt dat het stuk niet wezenlijk bijdraagt tot de theorie en praktijk van de revolutie.

'Kijk, dat vind ik juist wel. Ik heb een hele hoop informatie aan het stuk te danken. Die informatie kun je ook lezen natuurlijk, maar dan dringt het toch minder tot je door. Het wordt op het toneel gezegd, het gebéurt en blijft je scherper bij. En dan zitten er een paar zeer duidelijke ideologische passages in. Er wordt bijvoorbeeld verbeeld hoe de raden in Vietnam worden gesticht, de communistische raden, en dan zie je heel goed dat het doorsnee bourgeois theaterpubliek zich verveelt. Ik vind dat juist ontzettend fascinerend.'

Wilt u die revolutionaire studenten, die met Vietcong-vlaggen in de schouwburg zaten, bourgeois theaterpubliek noemen?

'Néé, maar zij hebben andere bezwaren. Zij gaan er van uit dat het beter is dat zo'n stuk verboden wordt, want het spelen van dit stuk kan een argument zijn in de handen van de autoriteiten en de bourgeoisie: kijk, zo'n anti-imperialistisch stuk kan hier - in onze democratie - toch maar gespeeld worden. Intussen nemen deze autoriteiten de les niet serieus. Dan verandert zo'n stuk niks. Het stuk speelt dan de rol van de hofnar en helpt slechts het bestaande systeem overeind te houden. In die gedach-

tengang zou het inderdaad beter verboden kunnen worden. Daartegenover staat het argument van Weiss: door te spelen krijgen duizenden mensen informatie die door de gangbare communicatiemiddelen achtergehouden wordt. Het stuk zelf is niet direkt bedoeld als aanleiding voor een revolutie. Je kunt dat van kunst ook niet verwachten. Het is wel een bijdrage door de ideologische vorming die het stuk het publiek kan geven.'

De hofnar spreekt u blijkbaar erg aan. U heeft die beeldspraak ook gebruikt in het betoog voor de rechter.

'De rol van de hofnar is uitsluitend de koning te helpen, te bevestigen, terwijl hij hem de grofste dingen in het gezicht zegt. Ik vind het een goed beeld geven van de rol van de kunstenaar en de intellectueel in deze maatschappij. De democratie is zo'n eigenaardig syndroom geworden in deze contreien. Het is een fetisj-woord met bijn magische aspecten. Die democratie slaat steil achterover van de mogelijkheid tot vrije meningsuiting. Wát er wordt geuit, doet er niet toe. Het wordt niet meer serieus genomen. En daarmee is de democratie tot een steriel formalisme gedegradeerd. In tegenstelling tot Cuba bijvoorbeeld; daar is de democratie een inspiratiebron, de volksdemocratie dan.'

Hoe moeten we dan berichten over gevangengenomen anarchisten en syndicalisten opvatten zoals die onlangs nog door dr. Willem Drees zijn onderstreept?

'Dat bericht over gevangenen komt uit Amerika, uit Miami waar uitgeweken Cubanen zitten. U moet niet vergeten dat de C.I.A. een groot zelfstandig leger tot zijn beschikking heeft dat voor het overgrote deel bestaat uit uitgeweken Cubanen. Dat maakt het bericht voor mij dus al verdacht. Maar zelfs als het waar is - en ik wil dat niet bij voorbaat uitsluiten - dan moet je dat vooral tegen de achtergrond zien van het feit dat het land in oorlog is. In een oorlog op leven en dood, die ze misschien nog drie of vijf jaar kunnen uithouden. Dan is het afgelopen. De Amerikaanse politiek is er op gericht door middel van een perfecte blokkade - waaraan Nederland trouwens als N.A.T.O.-klant ook meedoet - de Cubanen uit te hongeren en daardoor het land te drijven in de richting van een politiestaat. Om dan te kunnen zeggen: kijk, zie je wel, het communisme is tot niks anders in staat dan tot tirannie, het wordt tijd dat wij de wereld van het

communisme verlossen.'

U bent een vriend van Peter Weiss. Kunt u iets over hem, vertellen?

'Ja, dat wil zeggen, hij is mijn vriend geworden. Ik kende hem tot voor kort niet. Hij belde mij op en vroeg me de muziek te schrijven bij zijn stuk. Ik vind hem een uitzonderlijk aardige man, een heel rustige onduitse Duitser. Hij heeft een vanzelfsprekend kontakt met de jeugd en wordt voortdurend omgeven door jonge mensen die met hem discussiëren. Hij woont al meer dan tien jaar in Zweden. Het Vietnam-stuk wordt ook in Zweden gespeeld. Weiss vond het volgens mij van belang in Duitsland de première te organiseren omdat de Bundesrepublik nog zo ongeveer de enige bondgenoot van Amerika is die de Amerikaanse politiek verdedigt. Onlangs is er in de Bondsdag voor het eerst heel voorzichtig gedebatteerd over de oorlog tegen Vietnam. In Nederland is het standpunt iets, ietsje, minder eenzijdig pro-Amerikaans, maar het komt eigenlijk wel op hetzelfde neer.'

Was het een moeilijke opdracht?

'Ja. Ik heb de muziek drie keer opnieuw moeten maken. Het werd steeds minder, steeds eenvoudiger, tot er nauwelijks gecomponeerd werd. Muziek - een compositie - kan niet ergens ondergeschikt aan zijn. En hier moest je echt uitgaan van de tekst. Ik had eerst twintig minuten muziek voor koor en orkest gemaakt, maar dat ging absoluut niet. Toen voor fluit en slagwerk, ging ook niet. Toen voor twee slagwerkers. Muzikaal was er voor mij weinig aan te beleven.'

Voor 'Labyrint' heeft u - wat de tekst betreft - 'De Paradijsvogel' van Louis Paul Boon als uitgangspunt genomen. Laat u zich vaak door literatuur of film inspireren?

'Nee. Labyrint was een theaterstuk en impliceerde dus een literair gegeven. Wat ik aan boeken of films beleef, staat in zekere zin los van muziek. Het is allemaal met mij bezig, maar muziek kan niet anders zijn dan muziek. Het kan geen literaire of visuele bedoeling hebben.'

Is het componeren te vergelijken met schrijven: heeft u eerst een idee dat tijdens het werken uitgroeit en een eigen leven gaat leiden?

'Ik weet niet hoe een compositie ontstaat. Ik heb gewoon een

idee. Ik weet het stuk, zeg ik altijd. Beter kan ik het niet zeggen. Je hebt eigenlijk een helder besef van de vorm. Ook dat is niet helemaal waar. Ik heb in elk geval een gedetailleerd idee en ik zoek dat te realiseren. Het is een kwestie van uitwerken, van kontakt houden, van spanning. Het oorspronkelijke idee blijft overheersen, daar verandert niet veel aan.'

Welke spanning of emotie is voor u de drijfveer voor het maken van muziek?

'Er zit geen emotie achter, het is zelf emotie. Je zou kunnen zeggen: het is de spanning tussen tonen. Intervalverhoudingen. Het is niet de angst voor de grote oer-moeder of zo, dan zou ik het niet willen doen. Die emotie is precies omschreven met het aantal noten en de verhoudingen tussen die noten. Het is niet anders te omschrijven. Anders kan het niet. Ik ben zeer dogmatisch in die dingen. Ik wil de muziek niet uitleveren aan een literair of visueel begrip.'

Heeft u werk liggen dat nooit is uitgevoerd?

'Ik vind één uitvoering van een stuk nodig. Dat lukt ook altijd wel. Voor de rest kan het me niet schelen. Wat er ligt, is jeugdwerk en dat wil ik niet laten uitvoeren.'

Bent u nog met 'Elektrocutie' bezit? Of zijn er andere plannen?

'Elektrocutie noem ik een essay. Het is nooit uitgevoerd omdat het een elektrisch stuk is. De instrumenten zijn we nog aan het maken. Ik ben nu bezig aan een stuk dat is opgedragen aan Guevara. De titel "On escalation" is ontleend aan het boek van Kahn. Het zal binnen een paar maanden worden uitgevoerd door de Slagwerkgroep Amsterdam en het Nederlands Blazersensemble gecombineerd met een paar strijkers, tijdens een concert met uitsluitend stukken van jonge Nederlanders. Louis Andriessen en Misja Mengelberg komen ook met een stuk, zodat er drie wereldpremières op dat programma staan. We zijn een studio voor elektro-instrumentale muziek (Steim) in Amsterdam aan het oprichten. Ik hoop dat het lukt. We zijn bezig geld te zoeken. Er zijn nog meer plannen met veel mensen. Ik kan er nog niet veel van zeggen. Er zijn eigenlijk veel te veel plannen.'

In 1964 noemde u de kans om twee jaar in de Verenigde Staten te gaan werken 'een ongelooflijke aanbieding'. Dat is nooit

doorgegaan, maar zou u nu nog naar Amerika willen?

'Nee, nee. Ik ben er trouwens deze zomer geweest. Mijn hele familie woont daar. Ik moet zeggen, het is een fantastisch land, nog mooier dan Duitsland vóór Hitler. Maar ik ben me wel rot geschrokken van voorbeelden van fascisering van Amerika. Allereerst het racisme. Ze hebben ook hun joden nu... Ik vind Johnson absoluut erger dan Hitler, omdat Johnson van de fascisten heeft geleerd hoe te vermijden dat het fascisme wordt genoemd. Johnson heeft de schijn opgehouden. Dat is een stapje verder. We moeten niet vergeten dat Hitler voor de oorlog ons bevriend staatshoofd was. En dan de religieuze haat in Amerika tegen het communisme, een haat die op geen rationele overwegingen steunt. De ontzettende, ijskoude vervreemding tussen de mensen en de dingen. Alles wordt in termen van bezit begrepen. Daardoor vervreemden de mensen onderling. Een vriend heb je niet in Amerika. Je *bezit* een vrouw, relaties en geld. Dat is dan je leven. Uitsluitend als bezit. De grote steden stikken totaal. Alles wat naar gemeenschapsvoorzieningen ruikt noemen ze communisme. "Socialism" heet dat daar.

Overigens is de beweging in mijn vakgebied in Amerika volkomen gestagneerd. Er is geen geld voor nieuwe muziek. Jongens van mijn leeftijd maken niks voor meer dan vijf of zes instrumenten. Iets als Labyrint zou in het rijkste land van de wereld uitgesloten zijn. Wij zitten ongeveer op de grens tussen Oost-Europa en Amerika. Wij doen er iets aan, Amerika niets en Oosteuropese landen geven honderdduizenden guldens uit aan festivals voor nieuwe muziek. De Amerikanen hebben alleen een protserig Lincoln Centre, het Concertgebouw van Los Angeles.'

U bent geïnspireerd teruggekomen van het Cultureel Congres in Cuba. In de slotverklaring van het congres worden intellectuelen en kunstenaars opgeroepen hun talent in te zetten voor de bevrijding van de Derde Wereld en de ontmaskering van het imperialisme van de Verenigde Staten. Hoe denkt u hier in Nederland een bijdrage te kunnen leveren?

'De beste hulp die wij hier aan de Derde Wereld kunnen geven is: bij ons thuis het systeem ondermijnen. Dat heb ik ook in Havanna gezegd. Dat is eigenlijk eenvoudiger dan je zou denken, als je de miljardenbegrotingen van de concerns tegenover je ziet.

Amerika is dé grote machtsfactor in de wereld. Er is een ontzaglijke penetratie van Amerika in ons land. Met name door een ideologische vorming en een heldere analyse is het heel goed mogelijk het op Amerika gebaseerde systeem te ondermijnen.

Het Amerikaanse kapitalisme is hypergevoelig voor Europese kritiek. Daaruit blijkt ook zijn enorme onzekerheid. Dat merk je bijvoorbeeld aan de reakties van Amerika op Zweden en Frankrijk, en dan zijn De Gaulle en Johnson nog gewoon imperialisten onder elkaar. Het kan lang duren voor de hele hiërarchische zaak instort, maar dát het gebeurt lijkt me aan geen twijfel onderhevig. Het imperialisme is een kolos op lemen voeten. Het is van bovenaf georganiseerd. Het heeft een gouden hoofd, maar voeten van klei.'

Marnix Gijsen | *'Ik ben een gecamoufleerde romanticus.'*

25.5.68

'Weet u het koninklijk paleis te vinden?' vraagt Marnix Gijsen door de telefoon. 'Nee? De Rue Royale dan?' Ik zeg dat ik een vreemdeling in Brussel ben. Even blijft het stil in de hoorn. Dan zegt hij zacht: 'Alice in Wonderland...'

Hij draagt een lichtblauwe trui, sportieve broek en witte Amerikaanse schoenen, kleren die een merkwaardig contrast vormen met de statige stijlmeubelen in de verduisterde suite. Het is drie uur, de gordijnen zijn bijna helemaal dicht, buiten raast het stadsverkeer, binnen loopt Marnix Gijsen enigszins voorovergebogen en gastvrije woorden mompelend door de flat. Hij knipt het licht aan.

Het gesprek kont moeizaam op gang. We zitten in een kring van lege fauteuils. Marnix Gijsen verwisselt de eerste vijf minuten drie keer van stoel. Dan zit hij met glazen whisky uiteindelijk recht tegenover me op de groene bank.

Als dr. Jan Albert Goris is hij 29 jaar in Amerika en Canada cultureel attaché van België geweest. In 1964 kwam hij terug uit de Verenigde Staten. Daarna heeft hij zich beziggehouden met het Belgische paviljoen op de Wereldtentoonstelling te Montreal. Sinds één jaar woont hij weer in België. 'Het klimaat in de lage landen bevalt mij niet bijzonder. 't Is koud, 't is zeer onaangenaam, je kunt er niet staat op maken, terwijl in New York de zon zichtbaar is van tijd tot tijd. Er zijn dagen dat ik alleen 's avonds om zeven uur naar buiten ga om te eten. Ik werk en slaap. Veel van mijn vrienden zijn al verdwenen. Ik hoef mij gelukkig niet met de literaire keuken bezig te houden. Ik hou mij buiten de roddel, ik zie voornamelijk mensen die niets met literatuur te maken hebben.'

Marnix Gijsen (68) legt de laatste hand aan zijn eerste toneelstuk 'Helena op Ithaka'. 'Het is een praatstuk. Heel veel actie zit er niet in. Het is gesitueerd in de homerische tijd, maar het is erg modern van opvatting, geloof ik. Het begint op de dag na de thuiskomst van Odysseus, na twintig jaar zwerven. Na een tijdje hangt het ordelijke leven hem stierlijk de keel uit. Dan gaat hij

weer weg en komt aan zijn einde. Het grote conflict in het stuk speelt zich af tussen de twee vrouwen, de ordelijke en de niet-ordelijke, Helena en Penelope, de een erotisch en de ander huiselijk ingesteld.'

Hij kijkt mij af en toe schuw aan. Praat voor zich uit, rookt aan één stuk, zit op de rand van de bank. Zijn gesloten gezicht heeft door de ruige baard iets gezelligs gekregen. 'Iedereen maakt er opmerkingen over. Ik heb hem overgehouden van een vakantie aan de Côte d'Azur.' Over twee weken vertrekt hij naar Japan. In december heeft hij een bezoek gebracht aan Israël. Ik vraag hem zijn mening over de Amerikanen.

'Wel, ik hou veel van die mensen. Ze zijn open. Hier zijn het oesters, gesloten, dáár zijn het gekookte mosselen. Het menselijke contact is er makkelijk. En wat ik hier ook mis: het internationale karakter. Hier heb je maar één soort, althans er is niet veel onderscheid. Ik zat veel in de Verenigde Naties met zoiets als honderdendrie vertegenwoordigde volken. En de stad zelf. Er zijn drie miljoen joden in New York, niet waar, een paar miljoen Italianen, Polen, Tsjechen, weet ik allemaal... Buiten New York is het land erg provinciaal, iedereen kent elkaar in de kleine steden, je moet er conformist zijn, je gedragen zoals het hoort, terwijl de mensen in New York leven zoals ze willen.

De rassenkwestie zal nog jaren duren. Die negers zijn nu eindelijk opstandig geworden, daar is veel aanleiding toe gegeven. Ik ken het land sinds 1926, ik kan achteruit zien. Er zijn fantastische vooruitgangen. Zie wat er in Engeland nog voorkomt. Het hele probleem is niet zozeer aan de kleur te wijten. In New York had ik een huis in een internationale wijk met veel Scandinaviërs. Ineens kwam er een toevloed van Puertoricanen. Die leven 's nachts, wonen met zessen in één kamer, hebben een andere manier van zich te voeden, te kleden, en met elkaar om te gaan. Dat werd ook een conflict, hè.

Schrijvers? Ik heb er heel weinig gekend. Carson MacCullers, die onlangs is gestorven, is de enige met wie ik contact heb gehad. Ik beschouw haar trouwens als de grootste schrijver.'

Schuin naar de grond kijkend vertelt hij over zichzelf: 'Schrijven betekent voor mij geen wérk. Dan zou ik het niet doen. Ik doe het voor mijn genoegen. Heel mijn ambtelijk bestaan

moest ik dingen doen die niets met literatuur te maken hadden. Vandaar dat het schrijven voor mij een uitvlucht was, een verpozing veeleer. Ik heb een stuk of drie boeken ergens in een schuif liggen. Ik heb nu de tijd om daar aan te werken.'

Ik zeg dat zijn proza bijna altijd de weemoedige wereld van een onzekere, dromerige jongen oproept, en stel vast dat zijn werk voornamelijk autobiografisch is.

Marnix Gijsen glimlacht verlegen: 'Heel veel fantasie heb ik niet. Het is allemaal vrij autobiografisch. Ik moet het van dichtbij bekeken hebben.'

Is het schrijven voor hem dan een vorm van verwerken?

'Wel, hoe ouder je wordt, hoe meer je teruggaat. Het schrijven betekent voor mij zelfverweer en bestendig pro domo... Een zelfverdediging, enfin, een trachten te begrijpen waarom heb je die stommiteit gedaan en geen ander.'

Hij lacht voor het eerst recht in mijn gezicht.

Is hij het eens met professor Stuiveling, die tijdens de opening van de Nederlandse Dagen in Brussel zei niet te geloven in het protest van de kunstenaar? Aan een antwoord op die vraag komt hij niet toe, omdat de *Anti-Censuur-Actie* van de Vlaamse schrijvers hem hoger zit: 'Ik vind dat ze de zaak verkeerd aanpakken. Het is gemolewiek. Als je iemand aanvalt, moet je toch weten wie. Die wetten zijn gemaakt, ja, honderd jaar geleden, toen was "Madame Bovary" een schandalig boek en nu is "Lady Chatterley" géén schandalig boek meer. De zeden zijn veranderd, maar waar je de grens gaat leggen van wat een pornografisch boek is en wat niet, tja, dat heeft nog niemand gekund, hè. Je moet weten wat je doet en wat je niet doet.

Hoever wil je gaan? De Romeinen bedrijven de coïtus in het openbaar langs de Seine. Willen ze zover gaan? Ik ben geen voyeur. Er zijn grenzen, dat is geen hypocrisie. Hoe die grenzen worden toegepast, hangt af van het individu. Onlangs zijn hier in Brussel tekeningen van Delvaux tentoongesteld, die duidelijk lesbische vrouwen voorstelden. Er heeft geen haan naar gekraaid: ze waren móói... Natuurlijk doe ik mee aan de *Anti-Censuur-Actie*. De wetten moeten worden veranderd. Het is begonnen met meneer Daele. Wat hij had geschreven was literair van weinig betekenis, maar goed, ze hebben zijn correspondentie in beslag

genomen. De invasie in het privéleven, dat is toch ongehoord.

Laat er nou een meneer binnenkomen die zegt: ik ga in uw schuiven kijken en uw rommel meenemen, alleen maar omdat ik een zogezegd obsceen ding heb gepubliceerd. Dat is toch... Ik ben er zelf ook eens het slachtoffer van geworden. Dan was er een jury in Antwerpen die mij een prijs wilde geven, maar uiteindelijk is de prijs mij afgenomen omdat mijn werk niet in overeenstemming was met de gangbare opvattingen van de bevolking. Het is toch gek dat je moet schrijven zoals iedereen denkt. Die tijd is wel voorbij. Het protest van de schrijvers hier is niet praktisch. Ze zouden een juridische meneer moeten nemen, die weet hoe het in elkaar zit, op grond waarvan, enzovoort en dan kunnen de wetten gewijzigd worden. De moeilijkheid is, niemand kent die normen. Wat is nou onzedelijk, wat niet? Er zijn lange debatten geweest in Amerika, waar ze zo puriteins zijn. Niemand heeft het ooit opgelost.'

Wat vindt u van de ontwikkeling in de Vlaamse literatuur?

'Die is zeer gunstig. Een groot aantal jonge mensen schrijft goed. Vroeger was het een heel klein groepje. Nu zijn ze niet meer te tellen. Er zijn wel twintig vrouwen die meedoen, vroeger had je er misschien één. Vijftig jaar geleden was het schrijven een bezigheid van intellectuelen. Nu zijn er verscheidene standpunten. Boon bijvoorbeeld schrijft vanuit de situatie van de proletariër. Ik schrijf helaas vanuit het standpunt van de gegoede burgerij, zullen we maar zeggen hè, van de intellectueel. Ik geloof dat de Zuidnederlandse literatuur toch wel wat levendiger is dan de Noordnederlandse op het ogenblik. Maar ik heb er geen duidelijk zicht op hoor, want ik lees niet alles. Vestdijk natuurlijk wel. Mijn lievelingsschrijver in Nederland is Willem van Maanen. Van der Veen en Mulisch vind ik ook goed.'

Hugo Raes vindt hij te verward: 'Voor mij is een boek een meneer die zegt: ga nou eens zitten, dan zal ik je wat vertellen. Je moet beleefd zijn als schrijver, niet verward. Ik ben een classicus. Ik houd van eenvoud, het moet helder zijn. Mijn leesmeester is Benjamin Constant. Zijn "Adolphe", dat is kristal. Ik herlees veel. Homerus, de Odyssee, lees ik elke dag. De vertaling van Bertus Aafjes is schitterend, schitterend. Ik vind, je moet de lezers niet vervelen met kunstgrepen.'

Ik zeg dat hij vaak beschreven wordt als een stoïcijn. Hij lacht: 'Ik tracht het te zijn. Ik doe mijn best. Ze noemen me ook wel een cynicus, maar dat is niet waar. Cynicus, dat komt van het Griekse woord voor "hond"... Ik ben een gecamoufleerde romanticus, mag je zeggen.' En een atheïst? 'Ik ben een agnosticus. Ik begrijp de religie niet. Ik ben er beleefd tegenover, nietwaar. Het heeft vele jaren geduurd. Ik ben in een rooms milieu opgevoed, maar het is stilaan geëvolueerd, grotendeels onder invloed van Amerika. Dat staat natuurlijk helemaal in "Joachim van Babylon", niet zo direct, ach nee, maar dat is ook beter, hè.'

Hij zwijgt, praat nadenkend verder: 'De toestand is eigenaardig. Ik behoor tot de laatste generatie die volledig onderwijs in het Frans heeft gehad. Ik heb moeten wachten tot ik 35 jaar was om in het Nederlands te kunnen doceren. Mijn ouders waren Nederlands-sprekenden. Mijn moeder was Antwerpse, mijn vader kwam uit Brasschaat, daar zit tien kilometer tussen, dat gaf een groot conflict.

Die atmosfeer, die gestadige strijd die nog aan de gang is, kunnen Noordnederlanders zich niet voorstellen. In Brussel ben je altijd op het defensief. Ik ben graag in een land met één taal, zij het in Nederland of in Frankrijk. Dan ben je op je gemak. In Canada heb je die moeilijkheid ook: je weet nooit hoe je iemand moet aanspreken. Een taxichauffeur is boos als-ie ontdekt dat je ook Frans spreekt, enzovoort.

Maar ik geloof dat het evolueert. De elite is Waals, ja, maar het zwaartepunt van België ligt in het Vlaamse gebied. Er zijn veranderingen te merken. Er is een heel aantal Waalse mensen dat Vlaams leert spreken.' Snuivend laat hij een cartoon uit 'de Standaard' zien met het opschrift: 'Prinses Paola leerde Nederlands op minifiets in Zuidlimburgs dorpje.' Voor de tweede keer gaat de telefoon. Mopperend gaat Marnix Gijsen naar de andere kamer. Ik hoor hem ditmaal in het Frans een afspraak maken.

'Ik heb nooit begrepen waarom ik in Nederland zo populair ben en hier niet,' zegt hij even later. 'Tachtig percent van mijn boeken is in Nederland verkocht. Je kunt niet zeggen dat ik zo calvinistisch ben ingesteld, en exotisch is het ook niet.'

Ik vertel hem wat mij in zijn werk altijd is opgevallen: de vrouwen zijn kuis, de mannen twijfelaars, buitenstaanders. Hij glim-

lacht: ‘Elke man heeft - als-ie niet vreselijk ijdel is - een inferioriteitscomplex tegenover een vrouw. Hij moet zich excuseren. Hij is wel nodig maar heel nuttig is ie toch niet, wel? Er is een heel eenvoudig negerliedje dat zegt *A woman is a sometime thing*.’ Hij neuriet het en kijkt weemoedig met een spottend trekje om zijn mond. ‘Ik ben na 17 jaar door mijn vrouw eruit gezet, ze vond mij een onmogelijk mens. Ik heb dat gerespecteerd. Daarna heb ik met een vrouw geleefd en zij heeft mij na 14 jaar er uit gezet. Ze zei: ik kan niet leven met een monument. Jaja. Ik word er zo melancholiek van. Ik ben te veel op reis om een kat te houden en trouwens [spottend lachje] een kat tiranniseert nog meer dan een vrouw.’

Hij vertelt het verhaal van oudejaarsavond: ‘Ik was bij vrinden gevraagd, maar ik kende er weinig mensen. Ik ging bij de haard zitten, waar een andere man evenals ik melancholiek in het vuur keek. Ik vroeg hem wat hij van het leven vond. Hij zei me: ach meneer, ik heb veertig jaar mottenballen gemaakt, maar wat heeft het eigenlijk voor zin?’

Hij wijst op het portret van zijn moeder. Ik vraag of hij op haar lijkt (Gijsen is de naam van zijn moeder) en hij zegt snel: ‘Ik hoop het. Fysiek niet, verder wel.’

Bij de lift kust hij vluchtig mijn hand, steekt dan opeens plagerig zijn tong uit en zegt terwijl de lift al naar beneden zakt: ‘U mag alles vertellen wat u wilt.’

H.U. Jessurun d'Oliveira | *Merlyn na de dood van Merlyn*

mei '68

‘Jezus Olijf’ was zijn bijnaam in de tijd dat hij in de redaktie van het studentenblad ‘Propria Cures’ zat. H.U. Jessurun d'Oliveira - inmiddels 34 jaar en werkzaam aan het juridische instituut van de universiteit van Amsterdam - heeft op de avond van dit interview nog wel iets van een gepijnigd man, zij het dan vanwege het spit in zijn rug. ‘Een komische kwaal,’ zegt hij wijdbeens en voorovergebogen. ‘De naweeën van een sportverleden.’ Zijn ernstig gezicht met baardje geven hem het aanzien van een literair profeet, zijn toon is docerend als die van een zachtmoedige leermeester.

In ‘Scheppen riep hij gaat van Au’ - tien vraaggesprekken met Nederlandse auteurs - heeft d'Oliveira geschreven over ‘die eigenaardige pretentie van het interview: dat een gesprek tussen twee wildvreemden iets van belang zou kunnen opleveren. Nu is het waar dat de interviewsituatie de vragensteller wat stoutmoediger en zelfs onbeschaamder, en de ondervraagde wat loslippiger en oprechter kan maken dan het geval zou zijn in een toevallig gesprek met een onbekende...’ Dit keer zal het om zijn eigen loslippigheid gaan.

Hoe komt een jurist in de literaire kritiek terecht?

‘Dat is niet zo ongewoon. Het lijkt er op dat literaire kritiek een typische bezigheid is voor Nederlandse juristen die een beetje aan kultuur willen doen. Maar met dit onpersoonlijke antwoord stel ik me in de traditie. Voor mijzelf kan ik zeggen dat er wel wat overeenkomsten zijn: een wettekst, een rechterlijke uitspraak, moet je ook uitleggen. “Woorden zijn nooit duidelijk” zei mijn leermeester, professor Bregstein, een jurist. Een wettekst moet je uitleggen in maatschappelijk verband, naar een bepaald resultaat, teleologisch dus, dat is het verschil. Maar de overeenkomst is dat elke tekst vanuit zijn kontekst, betekenisvelden, verklaard moet worden. Je bent in beide gevallen bezig met uitleggen. Kortom: ik geloof dat het toevalliger is dat ik jurist ben dan dat ik literair kritikus ben. De juristerij is een minstens even boeiend vak. De literaire kritiek bedrijf ik als hobby, als ik wat tijd over

heb, en dat is steeds minder het geval.'

Wat zijn uw literaire werkzaamheden of plannen op het ogenblik?

'Nou, echt bezig met dingen ben ik op het moment niet, nee, niet noemenswaard. Er komt nog wel wat los. Na mijn proefschrift ga ik boekjes schrijven over Achterberg, Vroman en Lucebert. En in 1971 staat het tweede "Literair Lustrum" voor de deur. Dat moet voorbereid worden... Dan daarnaast nog een reeks publikaties, kritische bloemlezingen van Nederlandstalige auteurs. Het eerste deeltje verschijnt in de herfst. We beginnen met Multatuli en eindigen bijvoorbeeld bij Ten Berge. We willen bekijken hoe een schrijver op een bepaald moment is gevallen, hoe de kritiek is geweest, hoe het verder is gegaan. Het is interessant om de lijn van waardering te volgen en de uitgangspunten van de kritiek te bezien. Als het een beetje lukt, kunnen we wel twintig, dertig deeltjes maken. Een redaktiekommissie bestaande uit de bekende drie heren (Fens, Oversteegen en Jessurun d'Oliveira) zoekt specialisten uit. Het eerste deeltje, over Multatuli dus, schrijft Oversteegen. Dan volgt een studie over Breero, van J.P. Naeff, die in 1960 op dit onderwerp is gepromoveerd. Het derde deel is van mij, gewijd aan Vestdijk. Het vierde deel gaat over Couperus. Dat verzorgt Kees Fens. Polak en Van Gennep hebben daar wel oren naar. Ze willen eerst de proef nemen met deze vier deeltjes. Het zou onredelijk zijn ze te binden aan een stuk of veertig, vijftig deeltjes.'

U heeft zelf ook gedichten geschreven in 'inmiddels alweer verstofte periodieken,' zoals u dat in de bundel 'Vondsten en Bevindingen' formuleert. Welke tijdschriften waren dat? En schrijft u nu niet meer?

'Nee, dat is afgestorven. Ik heb wat gepubliceerd in een interuniversitair blad, Minerva, omstreeks 1953. Eén van de redaktieleden was Cees Winkler. En dan was er A. Korthals Altes, nu ook een eerbaar jurist. Nou ja en dan heb ik in PC nog wel een paar gedichtjes geplaatst. Ik heb er wel flink wat gemaakt, maar daar hield het toch zo'n beetje mee op. Meer kan ik me niet herinneren.'

Er wordt wel beweerd - bijvoorbeeld door Ten Berge in 'Raster' - dat het nadelig is wanneer een kritikus zelf ook schrijver of

dichter is. Deelt u die mening?

'Ik geloof dat het een betrekkelijk neutrale zaak is. Ten Berge zegt, als ik me niet vergis, dat een dichter uitgesproken inzichten heeft over wat het móet zijn, met het gevaar dat hij die inzichten projekteert op het werk van anderen. Maar diezelfde habitus kan natuurlijk ook heel goed aanwezig zijn bij een niet-schrijver. Ook hij kan bepaalde inzichten hebben. De gevoelige plek van de kritikus die niet schrijft hoeft niet per se groter te zijn dan de gevoelige plek bij de dichter-kritikus. Je moet kunnen abstraheren van je eigen voorkeuren. Je moet de mogelijkheid open laten om te zeggen: ja, dat is goede poëzie, maar ik hou er niet zo van. Zowel als dichter-kritikus als als "gewoon" kritikus kun je die stap achteruit doen. Je zou zelfs kunnen zeggen dat de niet schrijvende kritikus het nadeel heeft dat hij niet van binnenuit de moeilijkheden van de maker kent. Alhoewel de problematiek van het op papier krijgen wat je wilt ook een "gewone" kritikus niet vreemd is. Dezelfde problemen spelen voor hem een rol. Het is dus mogelijk dat het van het type dichter afhangt of het een nadeel is dat hij kritikus is. Het is niet per definitie gezegd dat de dichter-kritikus géén afstand tot zichzelf kan nemen. En omgekeerd: het is niet gezegd dat de kritikus makkelijker afstand kan nemen van zijn inzichten.'

Wat zijn uw uitgangspunten bij het schrijven van een kritiek?

'Wel ja! Wat bedoelt u? Theoretische uitgangspunten óf motieven, óf alle twee? Kijk, vóór ik ergens over ga schrijven moet ik een relatie hebben tot het werk. Een gedicht dat mij koud laat zal niet zo gauw objekt vormen voor een stuk. In de regel heb ik óf een sterke voorkeur voor een dichter of gedicht, óf ik ben onaangenaam getroffen, zo van: hè, néé, dit niet. Het zijn primaire leesreakties, betrekkelijk gevoelsmatige opwellingen, en de behoefte om te onderzoeken of die primaire reakties blijven bestaan bij nader inzien. Soms komen er verschuivingen tijdens de analyse, soms gaat dat een paar keer heen en weer. Tja, dat dan in het algemeen. Maar los daarvan zal er ongetwijfeld een zekere Geltungsbedürfnis een rol spelen. Je vindt het niet onbelangrijk om je uit te spreken over iets dat je gelezen hebt. En dat kan dan weer voortspruiten hetzij uit een overcompensatie van een minderwaardigheidsgevoel hetzij uit een méérwaardigheidsgevoel.

Het valt heel moeilijk uit te maken wat het eerste komt. In ieder geval is het geschreven zijn van poëzie voldoende om óók de reakties op papier te zetten.'

Heeft u een bepaalde opvatting van wat literatuur of van wat poëzie is, of moet zijn?

'Als je zelf een heel nauwkeurige opvatting zou hebben van wat poëzie of literatuur is, loop je de kans in een deduktief systeem gevangen te raken. Je leidt de waarde af aan de hand van jouw definitie. De deduktieve habitus is mij wat vreemder dan de induktieve. De eerste aanzet is van de induktieve soort. Er dient zich iets aan als poëzie, nou ja en daar neem ik het dan voor. Een omschrijving als: alleen het geslaagde gedicht is literatuur, daar doe ik niet veel mee. Er is geen definitie te geven, dus stel ik me tevreden met wat vage noties daaromtrent. Die betrekkelijk beperkte teksten met wit er omheen met regels die afgebroken worden, zoiets, een formele legitimatie als poëzie, dat vind ik voldoende. Dat geeft mij de vrijheid voor elk gedicht afzonderlijk te proberen de normen te ontwikkelen waaraan het werk zinvol kán worden beoordeeld. Het gevaar van een systeem of definitie is dat er geen overeenkomst meer is met de literaire werkelijkheid.'

Hoelang werkt u aan een kritiek? Ik kan me voorstellen dat er veel tijd gaat zitten in het achterhalen van historische gegevens, het napluizen van archieven, zoals bijvoorbeeld voor de analyse van 'Kockyn, een kermiskroniek' van Ten Berge in 'Vondsten en Bevindingen' nodig is geweest.

'Kijk, in de Merlyntijd deed ik er ten hoogste twee maanden over, omdat er in beginsel elke twee maanden een stuk van je werd verwacht. Je was er vrij konstant mee bezig. Het is eigenlijk niet eens dat snuffelen in archieven, bezoekjes aan het scheepvaartmuseum en dergelijke, het is voornamelijk achter je schrijfmachine zitten en je blindstaren op een gedicht, het opstellen van alternatieven, lokale interpretaties proberen te integreren in een samenhang, je vinger trachten te krijgen achter de totale interpretatie. Het slaagt steeds slechts ten dele. Het is elke keer onvolledig. Hoogst zelden heb ik bijvoorbeeld vormelementen in een interpretatie betrokken. Hoofdzaak is altijd geweest het geven van een betekenis-analyse: wat zegt deze tekst mij eigenlijk? Ik heb nooit systematisch werk gemaakt van de vormelementen.

Primair ben ik gericht geweest op de inhoud.'

Houdt u wel eens halverwege op omdat u niet verder komt?

'Jawel, het gebeurt ook wel eens dat ik begonnen ben maar er niet uit kwam en het liet liggen. De druk van de rol - om een juridische term te gebruiken - is na "Merlyn" wel minder zwaar geworden. Een gevolg is dat ik aanzienlijk minder bezig ben met het maken van analyses. Er gaat veel tijd zitten in het kiezen van een onderwerp, het kiezen van een oeuvre, het kiezen van een gedicht. Als je de pen dan eenmaal op papier zet, neemt dat inderdaad iets als een maand of twee. Het kost zoveel tijd door mijn manier van schrijven. Ik heb nooit iets bedacht van tevoren. Het bedenken gaat onder het schrijven. Als ik begin, weet ik niet waar het eind is, waar ik heen zal gaan, waar ik uit zal komen. Ik zou het vervelend vinden als ik de dingen uit mijn hoofd alleen nog maar op papier moest zetten. Onder het schrijven stoot je op vondsten. Dat brengt mee dat je vast kunt lopen. Je moet door een behoorlijke chaos heen, allerlei details doen je het overzicht verliezen. Plotseling zie je hoe een detail gelezen moet worden, verwijst naar de rest van het gedicht. Met het effekt van de klap voor de kop dat je dat niet eerder gezien hebt. De haast en de oppervlakkigheid waarmee je zo'n analyse schrijft, maken dat die klap voor de kop ook wel eens uitgedeeld wordt als je de gepubliceerde tekst herleest.'

Het 'Literair Lustrum' en 'Vondsten en Bevindingen' zijn twee belangrijke bundels in het spoor van 'Merlyn'. Heeft u de indruk dat het bestaan van 'Merlyn' verandering heeft gebracht in de Nederlandse literaire kritiek, bijvoorbeeld in de recensies in dag- en weekbladen?

'Nou, eh, hier en daar wel, ja... Het heeft de kritiek aanleiding kúnnen geven om nog eens te overwegen wat de eigen kritische uitgangspunten zijn. Die kans heeft men onvoldoende aangegrepen: men sluit zich af. Toch zie je hier en daar wel reakties op de steen die in de vijver is geplonsd. Sommige dag- en weekbladen zijn in het defensief geraakt, zo van: verontschuldigingen dat het niet grondiger gebeurt... Het gevoel van insufficiëntie bij sommige kritici is wel aantoonbaar. Dat gaat dan weer gepaard met een zekere, niet ongemotiveerde agressiviteit tegen wat er in "Merlyn" gebeurde. Onder protest van het tegendeel haast zijn

de principes van “Merlyn” toch enigszins ingeburgerd, heb ik het idee. Of die visie nu in de lucht zat en gekristalliseerd is in en om “Merlyn”, valt niet uit te maken. Een zekere verzakelijking viel toch al wel te bespeuren. Dat zag je al in de poëzie, die een bepaalde richting in sloeg, en die heeft zijn korrelaat in de verzakelijking van de kritiek, zou je kunnen zeggen. Het is niet zo dat “Merlyn” uit de lucht is komen vallen. En omgekeerd heeft “Merlyn” zich weer afgezet tegen de bestaande kritiek zoals “new criticism” van Gomperts, om eens wat te noemen.’

Hermans schrijft in ‘Mandarijnen op zwavelzuur’: ‘Close-reading is een literair-kritische methode die er op neerkomt dat de kritikus niet over zijn eigen emoties praat, niet gaat speculeren of de besproken auteur een fascist is, aan een Oepidus-complex lijdt, Honnête homme is, acht dan wel tien maal minder goed schrijft dan Nietzsche, schandelijk is voor de moraal of adviseur van een belangrijke uitgever. De close-reader bepaalt zich tot teksten. Hij geeft tekst en uitleg.’ Heeft u aan die definitie nog iets toe te voegen?

‘Kijk, er bestaan zoveel soorten close-reading als er close-readers bestaan. De term heeft al veel kwaad gesticht. Waarom mag de close-reader niet over zijn emoties schrijven? Zijn ervaringen kunnen ook op het emotionele vlak liggen. Het is wel zo dat de close-reader probeert zijn ervaringen terug te brengen tot dat wat de motor van die ervaringen is geweest, dat wil zeggen, inderdaad de tekst. En dat betekent een poging tot generalisering van de eigen ervaringen met bijvoorbeeld poëzie. Je probeert het algemene uit de partikuliere ervaringen te lichten, dat wil zeggen: aan te geven dat het wel naar jouw mening door het gros van de lezers van die tekst zó ervaren kan worden. Je moet het enigszins overdraagbaar maken, in woorden vangen. Dat kan alleen maar als je het enigszins generaliseert. Enerzijds weergave en anderzijds selektie van je eigen ervaringen uit een oogpunt van overdraagbaarheid en dat betekent dat je die ervaringen refereert aan datgene wat jij als waarheid opvat. Je onderschikt je aan een waarheidsgebod. Dat lijkt me essentieel voor close-reading. Je rangschikt de ervaringen, of die nu emotioneel of verstandelijk zijn doet er niet toe; je refereert ze aan de tekst. Je moet aantonen dat die ervaringen te maken hebben met dat stukje tekst. Je

wilt dus ware dingen zeggen over dingen die niet waar zijn.'

Is literatuur niet waar?

'Literatuur onttrekt zich aan de vraag: waar of niet waar, in wetenschappelijke zin genomen dan. Je objekt is niet gemakkelijk in de kijker te krijgen. Dat hangt samen met de aard van het literair objekt, dat hoogst zelden éénduidig is. Het literaire taalgebruik wil zoveel mogelijk dingen tegelijk zeggen. Wetenschappelijk taalgebruik wil één ding zo exakt mogelijk zeggen en probeert de stralingseffekten tot een minimum terug te brengen. Het literair taalgebruik probeert die stralingseffekten juist te exploiteren. Dat maakt het zo moeilijk. De stralingen lopen zo ondergronds dat het moeilijk is ze adekwaat te sonderen.'

K.L. Poll schreef onlangs in het 'Algemeen Handelsblad': 'De kritikus heeft geen ander houvast om op te vertrouwen dan zichzelf, zijn eigen reakties op boeken en schrijvers. Iedere kritiek blijft gebonden aan de eigenaardigheden van de beoordelaar.' Bent u het daar mee eens?

'Néé, ik vind dat maar de halve waarheid. Daarbij steek je je handen in de lucht. Je geeft je over. Dan zou niemand ooit iets kunnen zeggen dat waar is. Natuurlijk er zit een dosis subjektiviteit in, maar die moet je proberen te overwinnen. Het is dwaasheid om te ontkennen dat je ook als kritikus subjektieve reakties hebt. Dat neemt niet weg dat je die kunt abstraheren, schiften en veralgemenen. Misschien kan ik in dit verband Gabriël Smit noemen, die in "de Volkskrant" een beschouwing heeft gewijd aan "Vondsten en Bevindingen". Hij gooit ook zijn handen omhoog, ja jeetje, je wurgt me, zegt hij, je wurgt me. Hij wil niet van mijn interpretaties weten. Je hebt dan het waarheidsprincipe laten varen. Als iemand wijst op wat over het hoofd gezien wordt, zegt hij, dat kan mij niet schelen, want zo heb ik het ervaren, fout of niet fout, punt uit. Tja, daar ben ik het dus niet mee eens. Ik kan me voorstellen dat het vervelend is om de interpretaties van een ander te lezen, die niet overeenkomen met de eigen. Er wordt zand in je machine gegooid, maar eh... ik kan me indenken dat het hinderlijk is voor iemand die het niet kan schelen of zijn reakties steekhouden. Dat overkomt iedereen: je hebt een bepaald beeld opgebouwd, een ander wijst je op een belangrijk afwijkend aspekt, je kan wel inpakken, je moet opnieuw beginnen, de puz-

zel die in de war is gesmeten weer in elkaar gaan leggen met de gemotiveerde kritiek van de ander in de hand. Dáár zegt Gabriël Smit: ik doe niet meer mee; het beeld dat de ander tegenover het mijne stelt, daar heb ik geen boodschap aan. En dat lijkt mij toch ook een beetje het standpunt van de heer Poll van het "Algemeen Handelsblad". Ook hij geeft het op. Het blijft bij subjektieve ervaringen die hij niet wil toetsen. Waarop ik zeg dat je je dan bij voorbaat in een schijnwereld begeeft waar het nog niet nodig is. Je laat de zaak erbij liggen wanneer je op een onderzoekmethode wordt gewezen en je reageert met: het kan me niet schelen, wat kan ík er aan doen? Ze laten geen diskussie toe. Je krijgt uiteindelijk het idee dat ook de poëziekritiek niet gevangen kan worden in termen als waar of onwaar. Dat is verzanding, vind ik. De mogelijk fenomenologisch geïnspireerde mimethische theorie van: je moet vliegen als je over een vlieg schrijft, je moet blauw worden als je naar een blauw ding kijkt en er over oordeelt... De emancipatie van de kritiek betekent de erkenning dat de kritiek zich aan andere regels moet onderwerpen dan het objekt van die kritiek, in dit geval de poëzie.'

U bent meer geboeid door poëzie dan door proza?

'Nou, dat lijkt wel een beetje zo, maar dat is eigenlijk een rolverdeling die is gegroeid in de redaktie van "Merlyn". Het is misschien wel zo dat mijn type van benadering zijn objekt gemakkelijker vindt in poëzie dan in proza. Die zeer gedetailleerde analyse die ik geef is te overzien bij een gedicht. De korte baan van een gedicht geeft mij de grootste speelruimte. Ik ben niet geneigd aan poëzie een overwicht toe te kennen. Het is een kwestie van rolverdeling - die me heel goed bevalt, hoor -, maar die geen principiële keus verraadt. Omdat ik in "Merlyn" een en ander aan poëzie had gedaan, lag het voor de hand dat ik die rubriek ook in "Literair Lustrum" voor mijn rekening nam.'

Kunt u al iets zeggen over de inhoud van het tweede 'Literair Lustrum'?

'Je kunt met enige zekerheid stellen dat over sommige doden geschreven zal worden. Over Bloem bijvoorbeeld. Je hebt alle kans dat Mulisch intussen besproken moet worden. Het lijkt er op dat Mulisch zijn kracht heeft gevonden in superieure pseudo-reportages. Wat in zijn romans wat overdone is, komt pas goed tot

zijn recht in dat wat verband houdt met de dagelijkse werkelijkheid. Ach, en misschien krijgt Jan Cremer ook wel zijn nummertje. Dat houd ik niet voor onmogelijk na zijn Deel II. Het ligt wel voor de hand dat ik daar over schrijf, ja, maar het hangt natuurlijk af van de verdeling tegen die tijd. Daar zijn nog geen vaste afspraken over.'

U heeft als jurylid het kollege van burgemeester en wethouders van Amsterdam wel wat kopzorg gegeven door Jan Cremer aan te prijzen.

'Al met al ben ik blij dat het zo is gegaan. Men heeft tenslotte de prijs toch toegekend. De esteten hebben de bootwerkerstaal over zich heen laten denderen... In ieder geval hebben B. en W. ingezien dat het onjuist was om een nieuwe jury te benoemen. Wij - Johan Phaff en ik - hebben wat meer werk gemaakt van het juryrapport omdat wij wel merkten dat deze keus tegen een hoop weerwerk doorgezet moest worden, aan de hand van de tekst maar weer eens, ja. Kijk, het was natuurlijk wel mogelijk geweest om Van het Reve weer eens te bekronen, of Hermans, of Vestdijk, maar daar hebben we van afgezien. Hermans is een literaire grootheid van de eerste orde. Die Amsterdamse prijs is eigenlijk te licht voor hem. Van het Reve had het jaar tevoren ook al de Amsterdamse prozaprijs gekregen, en Vestdijk zat naar mijn indruk juist in een dal van zijn oeuvre. We zochten het in de aktualiteit. Het is niet de hoogste prijs in Nederland. Jan Cremer is een nogal dwaze waardering te beurt gevallen en hij verdient deze prijs zeker. Als Jos Ruting dat ding kan krijgen voor "Lydia en De Zwaan", dan zie ik niet in waarom Jan Cremer hem niet kan krijgen voor "Ik Jan Cremer II"... Koolhaas die over bloemetjes en beestjes schrijft, niet niks is, maar gezien vanuit de establishment het veilige midden houdt, haalt gemakkelijk een unanieme jury. Hermans heeft de P.C. Hooftprijs niet gekregen door een verzuilde jury, tja. Ik zou best voelen voor een éénhoofdige jury. Het hele prijzenbestel is toch een soort loterij. Tot op grote hoogte is het toch een gok. Laat één man het dan maar doen om die verzuiling en dat geharrewar tegen te gaan... Dat er zóveel schichtigheid zou ontstaan over die prozaprijs, had ik niet voorzien. Tenminste tweederde van de Nederlandse bevolking ging recht zitten toen dit gebeurde. Er is veel schande van gesproken.

Goede auteurs zijn vaak gevaarlijk voor de bestaande orde. Wie iets nieuws doet is gevaarlijk.'

Wat vindt u van de Nederlandse literatuur? Wie zijn de betere schrijvers en dichters op het ogenblik, volgens u?

'Nou, dat wordt achterhoofdgepraat, hè. Goed, er zijn een paar prozaïsten die ik er bovenuit vind steken. Hermans, Van het Reve en Vestdijk, ik heb het al gezegd. Dan komt er een hele tijd niks, geloof ik. Het zijn drie heel verschillende lieden, Hermans moet niks van Vestdijk hebben, Vestdijk heeft grote bewondering voor Hermans, ook voor Van het Reve. Wat Van het Reve van Vestdijk vindt, dat weet ik niet, het zijn twee heel verschillende typen. Nou ja en Van het Reve en Hermans hebben een merkwaardig gemengde verhouding: ze erkennen elkaars kwaliteiten maar ze schrijven vanuit een verschillend wereldbeeld. Van het Reve, die toch schrijft vanuit een bestaande orde, waarschijnlijk om een innerlijke chaos meester te worden, terwijl Hermans niets voor zekerheid aanneemt en zijn onzekerheid exploiteert. Ja, en dan de dichters. Achterberg is nu dood, hij was in zekere zin een randverschijnsel. Hij heeft heel grote poëzie gemaakt. Mijn voorkeur gaat uit naar Lucebert en met iets meer reserve naar Vroman, die mij wel eens wat te lievig kan worden. Lucebert schrijft heel weinig meer, wat ik jammer vind. Hij is meer in het pikturale bezig en dat is minstens even mooi. Ik heb twee litho-achtige dingen aan de muur hangen van hem. Ze waren vrijwel nog nat toen ik ze kreeg, in 1960, en ze vervelen nog niet. Daar kun je lang naar kijken. Ik heb er twee tekeningetjes van mijn dochter van drie tegenaan gehangen en die verdragen elkaar goed... Nou, daar komen nog een heleboel dichters bij. Hamelink vind ik fijn, Ten Berge op een heel andere manier ook. Het zijn alle twee min of meer ontdekkingen van "Merlyn", hè. Er valt nog weinig over te zeggen. Ze hebben nog niet zoveel gepubliceerd. Ik vind dat we niet ontevreden mogen zijn. Er verschijnt natuurlijk veel te veel, maar er wordt altijd nog meer geschreven dan gepubliceerd. Als tijdschriftredakteur krijg je daar enig idee van: het lijkt wel of iedere Nederlander 's avonds in zijn vrije uurtjes de pen hanteert.'

Heeft u er geen behoefte meer aan in de redaktie van een tijdschrift te zitten?

‘Ik heb mijn portie wel gehad: een tijdje in PC, een tijdje in “Tirade”, een tijdje in “Merlyn”. Ik ben trouwens een knecht van twee meesters en op het ogenblik trekt de juridische meester mij het hardst aan de oren. De juristerij is net zoveel of net zo weinig een wetenschap als de literatuurkritiek. Ze hebben wel meer met elkaar gemeen: ook in het juridische kun je doodvallen op een woord... Die Merlynjongens zijn zulke dogmatici, is er vaak gezegd. Maar je kunt weinig stukken aanwijzen die een these als beginpunt nemen. Steeds zijn bepaalde stellingen eindpunten van kritiek en van theoretische beschouwingen geweest. Het is eerder zó: wat anderen als dogma hebben beschouwd, is in Merlyn van het dogmatische ontdaan. Bijvoorbeeld de uniciteit, het unieke van een tekst, elders als dogma gesteld, is bij ons een produkt van de analytische benadering geweest. De autonomie van de tekst is in diskussie gesteld en vatbaar verklaard voor verschuivingen. Je zet verschijnselen op een rij en ontdekt dan pas: hé, de tekst is autonoom. Laat een woord weg in een tekst en je krijgt een ander gedicht. Daarmee ervváár je de uniciteit van het gedicht. Zo ontzaglijk veel dingen lijken vanzelfsprekend, maar zijn het in feite niet. Dat de aarde plat was, is vele eeuwen gesteld, maar toen het bewezen moest worden klopte het niet. Dat bedoel ik met de emancipatie van de kritiek. De mythologie van de kritiek wordt tot wetenschap van de kritiek. Die mythologie moet op zijn bruikbaarheid worden beproefd. Dat wil niet zeggen dat de positivist er geen gevoelsleven op na houdt. Psychologisch is dat veel gemaakte verwijt van dogmatisme wel interessant. Het is afkomstig van mensen die niet gestoord willen worden. Het is een voorwendsel om zich er niet meer mee te hoeven bemoeien, van mensen die niet eens andere uitgangspunten huldigen, maar die er behoefte aan hebben in een soort valse naïviteit hun eigen onuitgesproken vooroordelen te blijven koesteren. Maar men kan nu eenmaal geen appels proeven en in het paradijs blijven.’

Welk interview heeft destijds het meest indruk op u gemaakt?

‘De eerste interviews zijn van tien jaar geleden. Achterberg heeft toen een grote indruk op me gemaakt. Met Lucebert was het heel kurieus: twee binnenvetters tegenover elkaar die toch aan de praat raken... In zeker opzicht is elk interview een karikatuur.’

Jacques Hamelink | '*Ik schrijf mijn eigen inwendige geschiedenis.*'

Hamelink (1939) debuteerde in 1964 met gedichten: 'De eeuwige dag' en verhalen: 'Het plantaardig bewind'. In 1966 volgde de prozabundel 'Horror vacui', in 1967 de gedichtenbundel 'Een koude onrust', in 1968 de verhalenbundel 'De Rudimentaire Mens'. Toen dit interview werd geschreven was Hamelink bezig met de (in 1969 verschenen) roman 'Ranonkel'. In 1970 volgde 'De betoverde bruidsnacht, een mysteriespel in verzen'

20.7.68

'Ik lees minder dan vroeger. Het is langzamerhand onnodig geworden. Wat begin ik er mee? Ik moet het uiteindelijk zelf doen. Wanneer een boek slecht is, leg ik het na een paar pagina's weg; wanneer het goed is óók. Een boek is óf beter óf slechter dan wat ik zelf maak. Als het slechter is, word ik woedend; als het verschrikkelijk goed is, word ik enthousiast en tegelijk denk ik: alles moet nog gedaan worden.

Het allereerste heb ik geschreven toen ik twaalf was. Ik wist niet wat ik deed. Het resultaat leek op een gedicht. Op mijn veertiende wist ik wel wat er gebeurde en was er plezier aanwezig. Toen vocht ik duidelijk met een vorm waardoorheen een inhoud bij z'n staart gegrepen werd. Er was het besef van een deelhebben aan een niet op een andere manier te realiseren bestaan.'

Hamelink kijkt me strak en ernstig aan, met bruine, heel donkere ogen, een glad gezicht, kort haar en een ringbaardje. Hij bewoont een etage van een Amsterdams grachtenhuis. Binnenkort verhuist hij naar een Overijsels dorp. In zijn ordelijke kamer vallen een paar dingen op: een plaat met 'Che Guevara vive', twee bidstoelen, twee enorme plantenbakken en een zwarte doezelende poes. Welwillend zit Hamelink tegenover me: 'De moeilijkheid bij dit soort gesprekken... Ik wil best wat zeggen, maar ik heb niets toe te voegen aan wat ik heb geschreven.'

Waarom heet uw laatste boek 'De Rudimentaire Mens'?

'Rudimentair betekent afgestompt, niet meer tot ontwikkeling

komend. Rudimentair is voor mij een begrip dat thuishoort in de zoölogie en botanica. Het is geen psychologisch, maar een vitaal begrip.' Hij zwijgt. 'Ik heb er niet zo veel aan toe te voegen. Ik ben bang dat mijn werk nogal irrationeel is, wat niet wil zeggen dat ik mijn intelligentie uitsluit wanneer ik schrijf of herschrijf.'

Vindt u de zojuist gepubliceerde verhalen beter dan die in de vorige bundels 'Het plantaardig bewind' en 'Horror Vacui'?

'Enerzijds kan een schrijver zelf zijn werk niet beoordelen, anderzijds is hij de énige die het werk op zijn waarde kan schatten. Dat vooropgesteld wil ik zeggen dat in de laatste bundel zeker twee verhalen staan die tot de beste behoren die ik tot nog toe geschreven heb. "De huidaandoening" en "De boom Goliath". Is het u opgevallen dat in het verhaal van de boom de sfeer geografisch niet precies is aangegeven? In elk geval speelt de geschiedenis niet in Nederland. Waarschijnlijk past het meer in Spanje. Het landschap líjkt op Spanje, maar het is tenslotte niet werkelijk Spanje. De heer Fens (in "De Tijd") heeft moeite met "dat tijden plaatsloze", "dat sprookjesachtige", zoals hij het noemt. Men moet dat accepteren óf mij niet lezen. Het verhaal zou heel anders worden als er bijvoorbeeld Spaanse plaatsnamen in waren genoemd. Mijn proza is weinig lokaliseerbaar. Het gaat mij om inwendige landschappen.'

Fons Sarneel schreef in de 'Volkskrant' het tegenovergestelde. Hij vindt juist dat te veel uiterlijke bijkomstigheden de spanning verbreken. Letterlijk schreef hij: 'Ik vind dat zijn mensen te rudimentair zijn om er de aardigheden over te verzinnen die leiden tot een vertelsel.'

'Vier jaar geleden zou ik de vertelsels weggelaten hebben, alleen de kern gegeven hebben. Nu vind ik dat bijvoorbeeld "De boom Goliath", sterker is geworden door die intrige, het verhaaltje. Uiteindelijk gaat het mij om het contact, seksueel praktisch, tussen de vrouw en de boom. Om het ontmenselijkingsproces sterker uit te laten komen laat ik kleine menselijke trekjes zien. Ik geef toe, ik zou die dingen kunnen kappen, drie of vier jaar geleden zou ik dat gedaan hebben. Maar nu vind ik dat ze zeker functioneel kunnen zijn, deze bespottelijke coïncidentietjes, deze dingen die er niets toe doen.'

Hoever kun je gaan met de verinnerlijking van een verhaal?

‘Ik gebruik bepaalde uitwendige futiliteiten om die verinnerlijking aan te tonen, te verhevigen. Het gaat mij er steeds meer om binnen een smal, scherp weergegeven proces nog dwarsdoorsneden te laten zien, de adertjes, de zenuwvezels, die erbij hangen. Je zou kunnen zeggen dat ik nu minder “literair” schrijf. Ik heb het gevoel dat ik schijnbaar incongruente dingen intact moet laten doodgewoon om het waarheidsgehalte te vergroten.’

Dat is de ontwikkeling die u zelf binnen uw werk kunt aanwijzen?

‘Ja. Op het ogenblik ben ik met iets bezig waarin de elementen van de bestaande realiteit volstrekt worden opgelost. Ik ben eigenmachtig bezig een totaal nieuwe realiteit te creëren. Het wordt iets als een sprookje, waarin een generaal bijvoorbeeld rustig met een heel leger een bos te lijf kan gaan zonder krankzinnig te worden gevonden. Het wordt geen kort verhaal, maar je kunt het evenmin een roman noemen. Het gaat om hetzelfde als in de verhalen van “De Rudimentaire Mens”, alleen wordt het proces met veel grotere precisie bekeken - 200 à 300 pagina's lang - vanuit zeer veel gezichtshoeken. In compleetheid reikt het een stuk verder, de vertaktheid gaat naar alle kanten. Het verhaal wordt ingewikkelder: de mensen zitten niet meer in verschillende leeflagen, ze zitten in één grote bol bij elkaar. Ieder voor zich met zijn specifieke waanzin of zijn specifieke inzicht... Maar ik heb niet het recht veel te vertellen of de titel te geven van iets wat niet af is.’

Voelt u zich meer dichter dan prozaschrijver?

‘Die twee vechten met elkaar. Het komt erop neer dat ik een periode poëzie schrijf en daarna een periode proza. Bij proza kun je misschien wat meer afstand nemen, je zit als het ware een halve meter van je papier vandaan. Bij poëzie lig je met je hoofd bijna op het papier. Bij proza is de kleinste eenheid één zin, en dat kan een lange zin zijn, maar bij poëzie is die kleinste eenheid een woord of zelfs een lettergreep.’

Hoe werkt u? Ziet u bij het begin het hele verhaal al of voelt u er enkele momenten van en ontstaat het verhaal schrijvend? Wist u bijvoorbeeld dat ‘De huidaandoening’ op een totale verstening uit zou lopen?

‘De kern, een gebeurtenis, een kleine scène, zie ik plotseling

bijna filmisch helder worden. Daaromheen ontstaat de rest. Eén van de moeilijkheden is het begin, de juiste toon te pakken te krijgen. Anderhalf jaar geleden had ik driekwart van "De huidaandoening" geschreven, aan het slot raakte ik vast, ik weet nog steeds niet waardoor. Anderhalf jaar later heb ik het slot totaal gewijzigd. En het hele verhaal was goed. Ik heb altijd het gevoel dat het allemaal al bestaat. Er is een taal die ik maar gedeeltelijk lezen kan en verder ontcijferen moet. Ik moet de leemtes vullen tussen bekende gebieden. Je bent de reparateur van een voor 60, 70, 80 percent onleesbaar geworden geschrift. Het moet tenslotte zo zijn dat de door jou opgevulde leemtes net zó geladen zijn als ze in het oorspronkelijke manuscript zijn geweest. Deze beeldspraak klopt natuurlijk niet helemaal. De werkelijkheid is simpeler en ingewikkelder tevens.'

Schrijft u om een verhaal te vertellen?

'Ik schrijf om iets op te helderen waar ik de helft van vergeten ben, waar ik me slechts fragmenten van herinner. Ik schrijf uiteindelijk mijn eigen - inwendige - geschiedenis.'

U wilt wel dat anderen die geschiedenis lezen?

'De drang om werk te laten zien aan anderen is langzamerhand miniem geworden.'

Waarom publiceert u dan?

'Het is toch wel de rechtvaardiging van een bestaan. Schrijvenderwijs toon ik aan waarin ik uniek ben. Iedereen is op zijn eigen wijze uniek. En als anderen van mijn verhalen genieten is dat niet mijn zaak. De auteur kan verder gaan met zijn monoloog, dat wil zeggen met nieuw werk te maken. Eigenlijk is het onzin wat ik nu vertel: ik zou iedere vraag met een verhaal of gedicht moeten beantwoorden. Dit gepraat heeft er in feite niets mee te maken. Ik moet serieus genomen worden in wat ik schrijf - voor de rest ben ik gewoon een aap, net als iedereen.'

Het thema van de verstening komt ook voor bij Mulisch in 'De versierde mens'. Ik zie in die verkalking in uw verhaal een dubbele beweging: teruggang naar de toestand van de foetus en tegelijk een afsterven, een overgang naar een bestaan als dode materie, kalk.

'Het gaat om de terugkeer tot de kleinste kern van bewustzijn - ik noem dat overleven. Het verhaal "De huidaandoening" be-

schrijft de regressie naar een onmogelijk ver begin, terwijl aan het eind de mogelijkheid open wordt gehouden om een nieuwe cyclus te beginnen. Het bewustzijn blijft intact en dat is geen hij of zij te noemen, dat is "het". Dat verhaal is de uiting van een ontzettende onvrede met het bestaan. De mens wordt tot een overwonnen standpunt verklaard. "De huidaandoening" eindigt waar het boek Genesis begint: alles is nog ongevormd, God onderscheidt zich nog niet eens van de materie.'

Uw werk is een voortdurende variatie op één thema: de mens die wordt overweldigd door een natuurgebeuren.

'Ik zie de mens als een zaadpluisje in de leegte, de geest waait het waarheen hij wil... Dat kan men irrationeel noemen, maar het is de waarheid. Er zijn ook andere waarheden. De nadruk zou door de critici niet zo eenzijdig op de natuur gelegd moeten worden. Het gaat mij uiteindelijk om een ontmenselijkingsproces en ik moet gebruik maken van de natuur omdat ik niets anders ter beschikking heb. Ik begin met de mens, kap er alles omheen weg en inventariseer wat overblijft. Dat is het meest essentiële. Aan de binnenkant van het verhaal blijft iets anders achter dan een brok natuur. Wanneer ik de mens al zijn bijkomstigheden heb afgenomen en wanneer ik dan nog iets wil zeggen, moet ik het doen in een soort hogere beeldtaal. Ik leg natuurlijk wel de nadruk op de nietigheid en de inwisselbaarheid van de mensen. Ik leg ook de nadruk op een contact niet tussen mensen onderling, maar tussen de mens en de elementen, die een spelletje met hem spelen terwijl hij dat amper vermoedt. *Om het zo scherp mogelijk te zeggen: in mijn verhalen worden de mens al zijn ornamenten afgenomen, er lijkt zo ongeveer niets van hem over te blijven. Maar hij komt terug - als bos, als lucht, als steen*.'

Andreas Burnier | *Schrijven om in leven te blijven*

Andreas Burnier debuteerde in 1965 met de roman ‘Een tevreden lach’. In 1967 verscheen ‘De verschrikkingen van het Noorden’, een verhalenbundel. In 1969 publiceerde zij ‘Het jongensuur’, de roman die in het interview ter sprake wordt gebracht onder de oude titel ‘Wapens en Woorden’. In 1970 verscheen ‘De huilende libertijn’, een roman

okt. '68

Andreas Burnier leeft in een overwegend grijze kamer met enkele vlakken marine-blauw, één wand volledig verborgen achter boeken, een stalen bureau, brandschoon, waarop kaartenbakken en een schrijfmachine met een vel papier erin. Op het ene lage tafeltje naast de bank drie boeken: Du Perron, Dante en de ‘Drie Musketiers’; op het andere naast een gemakkelijke stoel haar eigen boeken. Zij draagt een ribfluwelen lange broek en een ribfluwelen jasje, heeft zwarte korte krullen en een zacht gezicht. Ze lijkt jonger dan 37 jaar. Met aarzelende bewegingen haalt ze koffie en andere drank uit de keuken van de stille flat. Ze is gespannen, verlegen maar als ze zit en spreekt lijkt ze zelfverzekerd en onkwetsbaar.

Ik zou om te beginnen willen weten of het laatst geplaatste verhaal in de bundel ‘De verschrikkingen van het Noorden’ ook het laatst geschreven is? Voor mij is ‘Onderzoekingen op het terras’ het beste, het meest beeldende verhaal, dat meer is dan een realistisch relaas doordat het zo'n sterk vervreemdend effect heeft.

‘Inderdaad is het het laatst geschreven verhaal. Het is meer gestileerd dan de vorige. Juist over “Onderzoekingen op het terras” heb ik twee uiterste meningen gehoord. Veel mensen vinden het een erge misser omdat het te “literair” is. Anderen noemen het een hoogtepunt. Ik vind het zelf erg moeilijk een oordeel te geven. Ik heb geprobeerd mijn stijl aan het onderwerp aan te passen. Die wiskundige symboliek, die erin zit, ik weet niet of die er helemaal goed is uitgekomen. Ik heb geprobeerd de wetmatig-

heid van de verhoudingen tussen die mensen uit te drukken. Als ik over twee dronken zwervers zou schrijven, zou het niet op deze manier kunnen uiteraard.'

Gaat u in uw volgende werk in deze richting verder?

'Het verlies van de literaire onschuld gaat door in het volgende boek. Die roman heet "Wapens en Woorden" en zal in het najaar verschijnen. Mijn eerste boek is vrij spontaan ontstaan. Ik heb er natuurlijk wel iets aan geschaafd, maar mijn laatste werk wordt met de hoogste mate van bewustzijn gemaakt, die ik heb.'

Vindt u dat een nadeel?

'Och nee, dat kan niet anders. Het is net als met ouder worden: alles gaat enigszins bewuster. Geniale blunders heb je gewoon niet meer.'

In hoeverre wordt uw volgend werk gestileerder?

'De taal is steeds al gestileerd geweest, vind ik zelf. Nu komt er meer opzet in de opbouw.'

Het eerste boek zit niet erg hecht in elkaar.

'Nee ik heb gewoon doorgeschreven. Ik heb dingen willen zeggen die ik nog niet kón zeggen. Het was voor mij gewoon verschrikkelijk moeilijk om het boek af te maken. Die discipline had ik nauwelijks. Ik was verbaasd dat het me lukte. Ik was wel vaker begonnen, maar na twee of drie bladzijden opgehouden. Het ambachtelijk schrijven leer je door oefening. Ik heb in het eerste boek een soort twee-deling willen maken, een keerzijde van dezelfde gebeurtenis willen tonen om te laten zien dat je precies hetzelfde vanuit het tegendeel zou kunnen belichten. Dat lukte helemaal niet. Er kwam een heel ander verhaal uit. Een soort restant daarvan - een wormvormig aanhangsel -, zijn die stukken cursief aan het eind van enkele hoofdstukken. Daarin heb ik hetzelfde nog eens op een heel andere manier willen schrijven.'

Gaat u het in het volgende boek nog eens proberen?

'Nee. Het zit er misschien wel een beetje in. Het speelt in de oorlog en loopt van achteren naar voren. Het begint met de bevrijding. Er zit in zoverre een polariteit in dat het kind in het boek steeds jonger wordt, waarbij ik er tegelijk hoop uit te krijgen dat kinderen steeds kinderachtiger worden naar mate ze ouder worden.'

Dat lijkt me niet makkelijk.

‘Het is best mogelijk dat niemand het erin leest als het klaar is, dat het niet lukt of zo. Er is toch vaak een grote discrepantie tussen wat je wil zeggen en wat er staat en wat er gelezen wordt. Het kan best zijn dat iemand zegt, God, wat zijn die natúúrbeschrijvingen mooi.’

Wat bedoelt u met die kinderachtigheid van ouder wordende mensen?

‘In mijn boek is de hoofdfiguur negen tot 14 jaar. Ik bedoel dat kinderen trivialer worden. Als ze negen zijn zitten ze met kosmische problemen, maar als ze ouder worden, wordt het allemaal aardser en alledaagser. Hoewel ze natuurlijk intellectueel rijpen in die tijd. Ik wil dat niet expliciet vertellen - gek dat het nu opgeschreven staat. Ik heb wel het gevoel dat het een bepaalde werking zal hebben, al leest niemand het er bewust uit. Als het lukt om het er goed in te bouwen, geeft het het verhaal een bepaald effect natuurlijk. Zoals ik het nu hikkerig vertel, betekent het niet veel, nou ja, misschien heeft u daar nooit over nagedacht.’

Ik heb meer het idee dat het kosmische gevoel in onze samenleving geen ruimte krijgt en door rationele eenzijdigheid wordt verdrongen. Op bepaalde momenten kan iets van dat verstopte kosmische gevoel worden geraakt, bijvoorbeeld door kunst.

‘Hm. Ik heb het gevoel dat het zich omzet in intellect, in het vermogen om wiskundige problemen op te lossen, vreemde talen te leren en zo.’

Om op het schrijven terug te komen: de wereld van uw verhalen komt overeen met uw persoonlijke leefwereld. Wilt u vooral met autobiografische gegevens blijven werken?

‘Ik zou nooit iets kunnen verzinnen. Ik geloof dat een romancier nog nooit werkelijk iets verzonnen heeft. Je kunt de karakters van de mensen die je hebt meegemaakt beschrijven, maar dat is dan ook weer een autobiografisch element. Ik kan me niet voorstellen dat ik ooit vijf typen verzin, die ik in een conflictsituatie op elkaar in laat werken - tenminste niet in romanvorm.’

Wat betekent het schrijven voor u: het verwerken van psychische elementen of het werken met taal?

‘Voor mij is het primair een manier om in leven te blijven.’

Ze zwijgt, gaat moeizaam verder: ‘Het kan van alles zijn. Het

zijn dingen die je niet aankunt, dingen die chaotisch zijn in het dagelijks leven. Je brengt daar een zekere ordening in, probeert er een greep op te krijgen. Daaromheen komt een speelse kant. Je wilt zien dat je zó ver bent in het taalambacht dat je iets bepaalds tot uitdrukking kan brengen. Zoals ik al zei, in mijn eerste boek kon ik sommige dingen niet beschrijven.'

Het gaat u allereerst om de geschiedenis, de anecdote. Experimenteert u nooit met taal als materie?

'Dat moet wel zin hebben. Ik zou niet zomaar uit speelsigheid op zich zinloze taalgrapjes gaan maken. Het moet verband houden met iets dat je alleen maar op die manier kunt zeggen. Ik weet eigenlijk niet precies wat u bedoelt.'

Misschien ligt het duidelijker bij de poëzie: je kunt gedichten maken om een ervaring of belevenis te verwoorden en dan gebruik je de taal in de alledaagse betekenis als middel, óf je wilt met poëzie een nieuwe taal maken, de taal als taal omkeren en op zijn oerbetekenis bekijken, zoals Hanlo bijvoorbeeld heeft gedaan met zijn 'oote oote boe'.

'Ik kan me voorstellen dat iemand experimenteert om op te roepen wat er niet staat. Maar het spreekt mij niet aan. Gratuite taalspelletjes, o nee.'

Hoe werkt u? Begint u bij het begin?

'Ik begin bij het begin, ja. Naarmate ik meer geschreven heb - ik ben natuurlijk maar een beginner - is het zo dat ik het geheel weet, bedacht heb, overzie. Dat gaat niet met notities. Globaal weet ik wat ik wil opschrijven. Dan is er een geweldige drempel, alles werkt tegen, alles moet verschrikkelijk schoon en ordelijk zijn vóór ik kan beginnen.' Ze lacht met zelfspot.

'En verder herschrijf ik al schrijvende. Ik doe soms twintig keer een bladzijde over. Ik laat geen ruw concept liggen dat later herschreven moet worden. Natuurlijk breng ik nog wel wat correcties aan als het helemaal klaar is. Meestal is het zo dat het voorafgaande tamelijk af is voor ik verder ga. Tenzij ik vast zit, dan laat ik het leven liggen. Je kunt het allemaal niet zo rigoureus stellen, maar ik hoor toch wel bij die groep schrijvers die in principe ieder stukje perfectioneert. Of ik met machine of pen schrijf hangt van de situatie af, dat heeft geen enkele rituele betekenis.'

Hoelang heeft u over de eerste roman gedaan?

‘Een maand of vier. Toen heb ik nog een paar weken nodig gehad om het te herschrijven. Er stonden erg veel adjectieven in en zo, het was echt een debuut. Achteraf heb ik er flink in geschrapt.’

U bent vrij laat gaan publiceren. Heeft u altijd schrijver willen worden?

‘Ik wilde wel altijd schrijven, maar het kwam er nooit van. Ik heb wel wat in “Propria Cures” gepubliceerd (ik zou in de redactie komen) en gedichtjes voor studentenbladen gemaakt. Tot mijn dertigste was er geen sprake van dat ik ooit een verhaal zou hebben afgeschreven, dat ik verder zou zijn gekomen dan een paar bladzijden.’

Gaat het nu nog moeizaam?

‘Soms wel. Het hangt ervan af. Als het heel goed gaat kan ik het met schrijven haast niet bijhouden bij wijze van spreken. Soms gaat het héél erg moeizaam.’

Welke stukken zijn dan achteraf de beste?

‘Als het goed gaat, dan is het ook goed meestal.’

Schrijft u ook nog gedichten?

‘Ja, maar heel schaars.’

Vindt u het vervelend om geïnterviewd te worden?

‘Nee, maar het is moeilijk. Het is toch een soort tentamen. Bovendien zit er altijd een vertekening in. Je wordt gedwongen dingen te formuleren en die worden weleens óver-geordend. In plaats van één kan je drie aspecten noemen, maar je kan er geen zeventien noemen als die er zijn...’

Aanvankelijk heeft u zich als man gepresenteerd. Zou u dat nu weer doen?

‘Ik zou het in elk geval willen doen omdat we nog altijd die rotgewoonte hebben om vrouwen samen te bespreken met vrouwen. Want zó gaat het. In het Handelsblad heb ik onlangs Bouten en Vogelaar tegelijk besproken onder de kop “Twee mannen aan het woord”, om te laten zien hoe belachelijk het is. Als je slecht schrijft is het meteen “dameslectuur”. Als mannen Bartjes of Sil de Strandjutters schrijven wordt er niets gezegd over “herenlectuur”. Of als het goed is wordt het meteen geprezen omdat het géén “dameslectuur” is. Ik had destijds een pseudoniem nodig omdat ik nog niet was afgestudeerd in Leiden. Het lag bo-

vendien een beetje in het verlengde van net boek om - als grapje - een mannennaam te nemen.'

Waarom heeft u die fictie niet volgehouden?

'Nederland is daar een beetje te klein voor. Als je één keer op een feestje bij uitgeverij Querido bent geweest, is het bekend. Zodra je in kranten gaat schrijven is het ook gebeurd. Overigens is het niet ongebruikelijk dat vrouwen een mannelijke schuilnaam kiezen.'

In het interview met Ben Bos heeft u verklaard dat het een gevaar is van het emancipatieproces dat de vrouwen de mannetjes gaan imiteren. Die imitatie is surrogaat volgens u. U zei: 'Je moet als vrouw even vrij zijn in je keuze als de man,' maar in hetzelfde gesprek heeft u gezegd: 'Ik vind trouwens dat de vrouw het recht heeft om een mannenrol te kiezen als ze dat wil.' Hoe moet een lezer deze twee opmerkingen met elkaar rijmen?

'Er bestaat gedrag en daar plakken we in onze maatschappij de etiketten mannelijk en vrouwelijk op. Er bestaat een schaal - stel ik me voor - die van ultra-mannelijk naar ultra-vrouwelijk loopt. Ik vind dat ieder mens ongeacht zijn fysieke gegevens de vrijheid moet hebben om die sociale rol en dat gedrag te kiezen die bij hem passen. Ik zou het niet leuk vinden als de vrouwen allemaal aan de ultra-mannelijke kant zouden gaan zitten en alle mannen aan de andere kant, of omgekeerd. Dat zou erg saai worden.'

Waarom stelt u zich in uw verhalen nooit als man voor, zoals Anna Blaman heeft gedaan?

'Dat heb ik mijzelf ook wel afgevraagd. Ik geloof dat ik tamelijk vrouwelijk ben, dat ik toch - tenminste voorlopig - moeilijk een identificatie met een he-man op zou kunnen brengen om vandaaruit te schrijven.'

In 'De verschrikkingen van het Noorden' bleef uiteindelijk één beeld over na verschillende identiteitswisselingen: het beeld van een 40-jarige wijze jood, die zeven talen spreekt en alleen op een huurkamer in een wereldstad leeft.

'Dat beeld is ten dele ironisch en ten dele ook een prototype. Die man is een ontwortelde, noodzakelijkerwijs kosmopolitische, op zichzelf aangewezen figuur. Tot op zekere hoogte is het een symbool. Als je zou schrijven: een joodse vrouw van in de veer-

tig... dan roept dat gewoon verkeerde associaties op.'

Ze haalt hulpeloos haar schouders op, kijkt zoekend rond, zegt: 'Het is wel erg maar als iemand schrijft over een joodse vrouw die in Parijs aan lager wal is geraakt, dan denk ik, nou dan zal ze daar wel ergens de huishouding doen of zoiets. Dat denk je automatisch. Het is een veel minder autonoom beeld.'

Is dat identificatiebeeld ontstaan aan de hand van wat u vroeger gelezen heeft?

'Tussen mijn veertiende en achttiende jaar was Du Perron mijn grote leidsman. Ik kreeg toevallig zijn "Cahiers van een lezer" in handen. Ik zat op een vrijzinnig-christelijk lyceum, vreselijk ethisch, halfzacht gedoe. Du Perron opende een kosmopolitische wereld, hij toonde een soort intellectuele integriteit. Rond mijn twintigste-vijfentwintigste jaar kreeg ik met de kring rond Stefan George te maken, ik weet niet of u dat iets zegt.'

Heeft Wickersholm, die mysterieuze villa in 'Een tevreden lach', daarmee te maken?

'Ja, dat wordt daar een beetje geparodieerd, maar het is eigenlijk alleen maar leuk voor mensen die de George Kreis kennen. Het is een zeer Duitse, zeer idealistische groep, die het gevoel heeft een soort elite te zijn die de cultuur moet redden in deze barbaarse tijden. Verwey was er ten nauwste bij betrokken. Hun denkbeelden gaan gepaard met een zeer romantische opvatting van het antieke Griekse leven. De leden van de George Kreis hebben het gevoel dat zij die mentaliteit voortzetten. Het is overigens een Männerbund. Vrouwen hebben er slechts zijdelings mee te maken. Intiem lid kun je als vrouw niet zijn. Die kring bestaat nog, ja. Die mensen gaan zeer esoterisch te werk, zij zullen zich daarover naar buiten toe niet uitlaten. Zij geven nog steeds een Duits tijdschrift uit dat internationaal verspreid wordt: "Castrum peregrini", dat betekent zoiets als "De burcht van de vreemdeling". Ik heb er niets meer mee te maken. Via deze groep - een van de literaire mijlpalen voor mij - heb ik enkele Duitse auteurs leren kennen plus een heel romantische opvatting van het platonisme.'

Met welke schrijvers voelt u zich op dit moment verwant?

'Verwant? Dat zou ik niet weten. Mijn bewondering gaat in twee richtingen. Ik bewonder de zeer technisch ambachtelijke

kant waarover Hemingway zich uitgelaten heeft. Aan de andere kant bewonder ik schrijvers als Alain Fournier en Djuna Barnes, die allebei verschrikkelijk knap zijn in het dingen oproepen die ze niet zéggen. Hemingway is een geweldig deskundig naturalist. Zijn verhalen vind ik niet zo mooi, maar wel de dingen die hij over het schrijven gezegd heeft. Dit zijn dus de schrijvers waar ik zelf wat aan heb. Niet dat zij de enigen zijn die ik met plezier lees.'

Leest u veel?

'Gewoon. Ik lees vrij langzaam.'

U schrijft kritieken in het 'Algemeen Handelsblad'.

'Ja, maar niet wekelijks. En voor "Het Parool" en de N.R.C. heb ik ook wel geschreven, maar die samenwerking is nog losser dan bij het "Handelsblad". Ik heb ook boekbesprekingen voor de radio gedaan.'

Vindt u het leuk om te doen?

'Nee, beslist niet, helemaal niet. Ik doe het om geld te verdienen. Ik vind het vooral vervelend als ik iets speciaals moet gaan lezen omdat het nu per se besproken moet worden. De relatie met het "Handelsblad" was net een huwelijk: eerst was het zo van je-mag-het-zelf-helemaal-uitzoeken, je-hebt-het-maar-voor-'t-zeggen, maar zo langzamerhand werd het van
wil-je-dit-even-doen-en-help-ons-nu-uit-de-nood-met-dat.'

Wat vindt u van de literaire kritiek in Nederland?

'Die vind ik niet zo erg goed. Mijn kritieken waren ook niet zo erg goed. Het moet over het algemeen allemaal veel te vlug. De maatstaven zijn doorgaans onliterair en moralistisch, maar ik moet bekennen dat ik zelf ook wel in zo'n valkuil getuind ben.'

Welke maatstaven legt u aan bij het beoordelen van literaratuur?

'Er zijn geen algemene maatstaven te geven. Je zoekt naar een mate van authenticiteit, van inwendige coherentie, waardoor het goed is. Maar dan nog kun je heel erg van mening verschillen. Er zijn boeken die gewoon vals klinken. Een ander kan ze toch heel goed vinden. Een werkelijk geniaal boek zou op het moment van verschijnen ook de maatstaven veranderen.'

U heeft geschreven: 'Ik ben een man in een vrouwenlijf'.

Nog voor ik mijn vraag kan uitdiepen, antwoordt Andreas Bur-

nier snel:

'U mag niet alles wat in de boekjes staat, op mij betrekken. Ik wil er wel wat over zeggen. In het eerste boek zet ik het probleem van identificatie met de eigen sekse uiteen, de moeite die je hebt met de rol waar je als vrouw in gedrukt wordt. Bovendien zet ik in "Een tevreden lach" een heel klein beetje het probleem van de homoseksualiteit uiteen. En dan zie je in dat eerste boek dat ik juist op het gebied van homoseksualiteit nog niet zover ben, dat ik het accepteer. Het is alleen maar aanvaardbaar via die omweg van een heteroseksuele norm, het idee, ja maar ik ben eigenlijk een man. In het tweede boek speelt die problematiek geen rol meer. Daarin komt een dergelijke uitlating niet meer voor. Ik beschouw het eigenlijk als een fase in de ontwikkeling van iemand die homoseksueel is en die via bepaalde stadia tot aanvaarding komt.

Er zitten twee kanten aan. Enerzijds de meer psycho-erotische problematiek, anderzijds de sociale. Als vrouw krijg je zo'n beperkte sociale rol toebedeeld dat ik mij kan voorstellen dat een heleboel heteroseksuele vrouwen ook met dat probleem zitten en dat een gedeelte van die honderd percent heteroseksuele vrouwen toch op een goed moment zegt: "Ik had eigenlijk een man moeten zijn in deze maatschappij." De discriminatie van bantoes in Zuid-Afrika komt sterk overeen met de situatie van de westerse vrouwen. Naar de meeste cafés kun je als vrouw 's avonds niet gaan; als je alleen bent kun je als vrouw niet door bepaalde buurten van een stad lopen; bepaalde sleutelposities - waar werkelijke centrale beslissingen worden genomen - kunnen vrouwen ook niet bekleden: kijk maar naar alle topfuncties in de industrie, in het bankwezen, in de rechterlijke macht.'

En Marga Klompé dan?

'Ja, dat is cultuur, dat is geen machtsfunctie. In de discriminerende landen zit ook altijd één neger in de regering. Waar geen grote financiële belangen op het spel staan, geen echte beslissingen worden genomen, hebben vrouwen alle kansen: kijk maar naar het onderwijs, de verpleging, het maatschappelijk werk. Op de werkelijke knooppunten van de samenleving worden de vrouwen stelselmatig geweerd. Ook op informeel niveau waar het vaak gebeurt - de grote club in Amsterdam, de Witte in Den

Haag -, dáár kunnen überhaupt geen vrouwen binnenkomen. In de buitenlandse dienst hebben we ook praktisch geen vrouwen. Als er eentje uitschiet, krijgt ze meteen het stigma van "ambitieus" of "blauwkous" of ik weet niet wat. De sociale druk is enorm. Het is bijzonder onplezierig om uit je groep te breken. Nog een mooi voorbeeld: het is me overkomen dat ik met vier vrouwen in één kolom werd besproken, vreselijk aardig besproken, maar waarom? Omdat we ons niet scheren, dát is de enige overeenkomst.'

U bent wel tot de zogenaamde school van Anna Blaman gerekend, met name door Fons Sarneel in de 'Volkskrant'. Ten eerste: omdat 'de natuur met vrijwel alle hoofdpersonen vuil spel heeft gespeeld'; ten tweede omdat u ook 'een acute behoefte aan oprechtheid' toont; ten derde omdat uw werk 'ook een sterk intellectueel karakter' heeft. Bent u het daarmee eens?

'Ja, en we kunnen allebei fietsen.' Ze haalt haar schouders op. 'Ja, nee, het was verder een aardige bespreking, maar het slaat op niets. Anna Blaman zit volgens mij in de school van het psychologisch realisme wat in haar generatie gebruikelijk was. Ik ben uitgesproken anti-psychologisch. En dan vind ik ook dat de stijl, de toon, het ritme, zó verschillend zijn. Oprechtheid, dat geldt voor iedereen als het een beetje goed boek is. Céline was ook oprecht, Voltaire was ook oprecht, daar word ik nooit mee vergeleken. En zijn dat intellectuele boeken van Anna Blaman en van mij?' smaalt ze. 'Nabokov, Borges, dát is intellectueel.'

Kunt u iets vertellen over uw werk als wetenschappelijk ambtenaar? In hoeverre heeft het invloed op uw literair werk?

'Het heeft er niets mee te maken, het staat ernaast. Het zijn manieren van schrijven die niets met elkaar te maken hebben. Ik heb filosofie gestudeerd met als bijvak tweemaal criminologie. Die criminologie moet je óf sociologisch óf psychologisch benaderen. Ik ben erg voor die sociologische benadering. Ik promoveer in het bijvak. Onderwerp is de vraag: hoe ontstaat delinquentie als maatschappelijk fenomeen? Maar ik vind dat het er eigenlijk niks mee te maken heeft.'

Ze kijkt me recht in m'n gezicht, haalt haar schouders op alsof ze denkt: nou, daar zit je dan. Ik kras wat in de kantlijn en wacht of ze toch verder gaat.

‘Ik geloof dat een intellectueel beroep voor het schrijven een handicap is. Voor zover je genoodzaakt bent iets anders te doen naast het schrijven, kan ik me gunstiger bezigheden voorstellen. Het zit aan de ene kant dicht op het schrijven; aan de andere kant vergt het een diametraal tegenovergestelde geesteshouding. Als je houthakker bent, is het minder ingrijpend.’

Is filosofie een leuk vak?

‘Een vak dat je tot het einde toe gestudeerd hebt, vind je nooit leuk. Het is natuurlijk een ontzettend steriel vak, filosofie. Het existentialisme? Dat leidt tot een slecht soort literatuur, vind ik. Het is de éne pool, terwijl het andere uiterste wordt gevormd door de angelsaksische wijsbegeerte, de ontwikkeling van de logica en de taalanalyse. Dat wordt een tamelijk technisch ambachtelijk bedrijf. Hetzelfde geldt trouwens voor de sociologie met z'n statistiekenmeters aan de ene kant en de grote systeem-bouwers aan de andere kant die dan weer naar de tweederangs literatuur toegaan en wetenschappelijk weinig voorstellen.’

Wat vindt u van Simone de Beauvoir?

‘Nee, die is echt tussen twee stoelen gevallen. Ik vind haar literair noch filosofisch iets. Haar betoog over de lesbische vrouw in “Le deuxième sexe” is erg marxistisch, dat is me wel opgevallen. Ik vind het accent op de sociale causaties van homoseksualiteit - of het nou waar is of niet waar - verkwikkend. Ik vind die benadering in elk geval leuker dan al dat psychologisch gezeur. Daar geloof ik helemaal niet in. *Als* er iets verklaard moet worden - tenslotte wordt heterofilie ook niet verklaard -, dan zou het hetzij op sociale hetzij op biologische gronden kunnen, hétzij op een combinatie daarvan. De hele psychologie is sociologisch te herleiden, al die traumatiserende ervaringen plus het hele Freudiaanse systeem dat wetenschappelijk enorm rammelt. Traumatiserende ervaringen kunnen zovéél gevolgen hebben: de een wordt kleptomaan, de ander schizofreen, een derde homoseksueel. Er bestaan helemaal geen éénduidige traumatiserende ervaringen op grond waarvan mensen homoseksueel zouden worden.’

Als ze zwijgt, is er geen geluid meer te horen in de flat. Onzeker staat Andreas Burnier op om mij uit te laten. Bij de deur zegt ze met een keurig knikje: ‘Goedenavond.’

Ik denk aan een alinea die zij schreef in ‘Een tevreden lach’:

‘Het viel haar weer op hoe afgerond alles klinkt als je het tegen een ander zegt, terwijl de werkelijkheid altijd onzeker, onduidelijk, vaag bedreigend is.’

Leo Vroman | *‘Een gedicht is een gesprek: de lezer moet iets terug kunnen zeggen.’*

Vroman is geboren in 1915. Hij publiceerde Gedichten (1946); Tineke (proza, 1948); Gedichten, vroegere en latere (1949); Poems in English (1953); Inleiding tot een leegte (1955); De adem van Mars (proza, 1956); Uit slaapwandelen (poëzie, 1957); Snippers (proza, 1958); De ontvachting (poëzie, 1960); Twee gedichten (1961); Fabels (poëzie, 1962); Manke vliegen (poëzie, 1963); 126 gedichten (Verzameling, 1964); God en godin (poëzie, 1967); Het jaar 2000 (agenda met tekst en tekeningen, 1968); Bloed (wetenschappelijk-lyrisch proza, 1968)

14.11.68

Dr. Leo Vroman staat in het laboratorium van de afdeling stollingsfysiologie van het Academisch Ziekenhuis met drie andere biochemici naar een ingewikkeld instrument te kijken. Het toestel hapert: ‘Het is net een mens. Nu is hij ziek,’ zegt Vroman, de enige zonder witte jas. Hij is klein, mager en heeft inderdaad ‘een ascetisch vogelkopje’ zoals hij in zijn laatste publikatie (‘Bloed’) heeft geschreven.

De dichter Leo Vroman, verbonden aan het Veteran's Administration Hospital te New York, werkt tot half december in het Academisch Ziekenhuis te Leiden mee aan bloedstollingsproeven. Hij is in Nederland aangekomen zonder zijn vrouw (voor poëzielezers bekend als Tineke) en zonder zijn beide dochters Gerry (18) en Peggy (16). ‘Ach, het is zó naar,’ zegt hij treurig. ‘Telkens heb ik het gevoel: nou moet ik toch even opbellen.’

U bent in 1946 naar Amerika gegaan. Is er volgens u veel veranderd in die 22 jaar?

‘We zijn door verschillende dingen heen gegaan. Het eerste jaar was ik verdoofd door de sfeer; je las niet dóór de kranten heen; het bleef een oppervlakkig schilderij. We hebben de McCarthy-periode met de communistenjagerij meegemaakt, dat was wel akelig. De verandering van de jeugd is misschien het belangrijkste. Mijn kinderen zijn in de jaren vijftig geboren: toen

had ik twee spionnetjes. De oudste zit op een klein progressief college, zij is anti-Vietnam. En Peggy zei: *als het zo doorgaat, ga ik naar Holland*. Wij hebben nooit iets akeligs meegemaakt. De kinderen gingen in Harlem naar een school met nog voor tien percent blanke leerlingen, maar tussen de kinderen was de verhouding erg goed.

Deze tijd is gezonder. De opinies van onze kinderen zijn tien keer zo gezond als die van de generatie ervoor. Waarom? Omdat zij juist de leeftijd van opmerkzaamheid hebben bereikt in de tijd dat de negers wakker werden. Ik heb het idee dat onze dochters een beetje het recht hebben om mee te spreken omdat Tineke niet helemaal blank is: ze is een beetje Chinees, heeft een iets donkere huid en bepaalde jukbeenderen.'

Wat vindt u van de groeiende kritiek op de VS in de rest van de wereld?

'Die is begrijpelijk. Maar ook in het land zelf groeit de kritiek. Je kunt het aan de verkiezingen merken. Ik had gehoopt op Humphrey, maar eh... het is me toch meegevallen.'

Woont u graag in Amerika?

'Ja, je hebt er vrijheden. Ik heb een regeringsbaan. Er zijn niet zoveel landen waar je dan toch in het openbaar kunt zeggen dat de president een idioot is. Bovendien kun je in één land allerlei klimaten aantreffen, zonder douane. Ik ben Amerika wat schuldig. Ik ben er met een toelage begonnen en heb mijn hele wetenschappelijke ontwikkeling aan de regering te danken. De baan is erg prettig. We hebben een goed gebouw, goede machines, aardige medewerkers, [zwijgt.] We hebben niet geprobeerd of Tineke in het zuiden terecht kan...'

Zijn er raakvlakken tussen uw wetenschappelijk werk en uw poëzie?

'Die twee bezigheden staan niet los van elkaar. Als ik schrijf - en dat doe ik alleen als er niets beters te doen is, als niet-schrijven dus veel erger is dan wel-schrijven - dan heb ik hetzelfde gevoel als wanneer ik een theorie bedenk die ik met proeven moet bewijzen.

Het is het moeilijkst om te zeggen hoe je begint met een gedicht. Je hebt een stemming en een gedachte, een combinatie van idee en atmosfeer en je wilt bewijzen dat wat je denkt en voelt

wáár is. Dan neem je verschillende stappen: eerst hoor je het in je hoofd, dan schrijf je het op en je ziet het in je handschrift, dan tik je het op een vel papier en je ziet het al verder weg, enzovoort. De laatste stap is dat je een brief van een lezer krijgt.

Er bestaat een volmaakt gedicht en je moet schrijven om uit te vinden wat en hoe het is. Je merkt dat wat je schrijft niet samenvalt met wat je wilt. Tegenwoordig hoeft het van mij niet helemaal samen te vallen met het volmaakte. Er mogen ook slordige stukken in een gedicht voorkomen. Die slordigheid mag natuurlijk niet kunstmatig zijn. Wat is het?' (zwijgt en praat weer zacht verder) 'Ik ben waarschijnlijk meer geïnteresseerd in het hele proces van gedichten maken dan in de gedichten zelf.'

Het lijkt alsof u in uw poëzie gewoon zit te praten tegen de lezer; alsof u een inval krijgt en impulsief details en associaties noteert. Gaat het inderdaad zo vlot of is het voor u toch een secuur werk?

'Ik ben lang bezig, maar ik heb geen narigheid. Ik schrijf vellen vol met alemaal verwijzingen. Ik gooi eigenlijk nooit iets weg en ik heb geen dingen die jaren blijven liggen. Ik heb alleen een paar Engelse gedichten die nooit gepubliceerd zijn. Een gedicht is voor mij niet compleet als 't niet gedrukt is. Wel wat anders dan bij de Egyptenaren: die sloten hun kunstschatten op in piramiden zonder dat iemand ze te zien kreeg. Ik heb net een gedicht naar Van Oorschot gestuurd voor het tijdschrift "Tirade". Dat gedicht ziet er verschrikkelijk eenvoudig uit, maar het is enorm gekristalliseerd.'

U bent één van de weinige dichters die nog rijm gebruiken.

'Zzzip, daar begint ze met een andere vraag,' lacht Vroman. 'Rijm is een beperking die voor mij acceptabel is. Je wordt gedwongen over woorden te denken waar je anders nooit over gedacht zou hebben. Rijm is zoiets als houtsnijden: je moet wel rechte lijnen maken. Ik hou ook van het geluid van rijm. Ik hou van muziek. Ik heb gehoord dat iemand een gedicht van mij op muziek heeft gezet. Dat vind ik heel leuk. In Amerika wordt de beste poëzie tegenwoordig gezongen. Dat hebben de Beatles bewerkstelligd. Onze kinderen hebben ooit briefjes van John Lennon gekregen, maar intussen zijn ze alweer wat kritischer, geloof ik. Jaja.'

Wat vinden ze van uw gedichten?

'Ze kunnen geen Hollands lezen. Tineke vindt het eng als de poëzie al te persoonlijk is. Ze vindt zichzelf lelijk en tegenwoordig oud en dat is niet waar. Tineke vindt het wel grappig dat ik over de kinderen schrijf.'

In uw poëzie spelen uw gezin, uw werk, uw vakanties, uw huis-tuin-en-keuken een belangrijke rol. U behandelt de lezer als huisvriend.

'Ja, anders is het maar onzin, vind ik. De afstand tussen iemand die leest en iemand die schrijft is kunstmatig. Mijn enige angst is dat ik woorden gebruik die over vijfduizend jaar verouderd zullen zijn.'

Achterberg schreef gesloten gedichten. Hij zei: 'Er mag geen nagel tussen kunnen.' Kouwenaar schrijft ook gesloten poëzie en hij wil als het ware anoniem blijven om het gedicht als ding zo zelfstandig mogelijk te laten bestaan. Voor u is poëzie een open, zeer persoonlijk gegeven.

'Ja, maar het wisselt. Ik geloof niet dat ik mij op die manier wil beperken. Ik wil niet iets schrijven dat onaantastbaar is en met geen hamer stuk te krijgen. Ik zie een gedicht veel liever als een gesprek; je moet dingen open laten zodat de ander iets terug kan zeggen.'

Dan zou de lezer gedichten terug moeten schrijven?

Vroman lacht uitbundig: 'Dat zou ik erg leuk vinden, ja.' Nadenkend: 'Als je het gedicht ziet als een gebruiksvoorwerp, dan wil je het ook zien slijten. Ik bedoel dan een organische slijtage zoals eelt op de huid of een boom in de wind die van de wind weg groeit. Zoals mijn professor zei: "Dode stof handhaaft zich door hetzelfde te blijven, levende stof door te veranderen." Het is een compliment voor mij als een gedicht over vijftig jaar nog bestaat en anders is geworden. Het ding moet met zijn tijd mee kunnen gaan. Het grootste gevaar is dat je gewaardeerd wordt om iets dat je zelf allang niet meer mooi vindt.'

Wat vindt u nu van uw eerste gedichten?

Kermend: 'Maagpijn, bah bah, klein jongetje. Het is vaak plechtstatig en dramatisch in plaats van oprecht. Soms is het ook zo verschrikkelijk geestig; geestig is niet grappig.'

U bent niet ouderwets en niet modern. Er is gezegd dat uw

werk tegelijk een beetje traditioneel en experimenteel is. Wat vindt u van die indeling?

'Ik zie het niet. Ik zou niet graag proberen een van de twee te zijn. Ik heb maar één raadsel: *te weten hoe het werkt tussen de mensen onderling*. We hebben zoveel uitingen van cultuur maar er is nauwelijks sprake van samenwerking tussen fysiologen, psychologen en literatoren. Ze zouden moeten uitzoeken hoe het werkt. En óf het wel werkt.'

George Lampe | *'Kunstenaars zijn niet veel méér dan klonten in de pap.'*

George Lampe, 49 jaar, directeur van de Vrije Academie voor Beeldende Kunsten/Sociaal creatief centrum voor visuele communicatie in Den Haag. Geboren in Schiedam, opgeleid aan de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag. Publiceerde beschouwingen over moderne kunst en film. Schreef ook over psychoanalyse en psychoanalytische pedagogie. Werkte ongeveer acht jaar samen met een arts en kinderpsychologe aan de opvoeding van 'ingewikkelde kinderen'.

4.1.69

'Ik ben nooit zo'n schilder geweest die zich zedelijk verplicht voelt de hele dag alleen in z'n atelier te zitten. Ik ben altijd erg met alles bezig geweest. Juist op dit moment moeten de kunstenaars openstaan en de snel wisselende kijk op de dingen bevorderen. De academie kost mij waanzinnig veel tijd, maar ik ben erg geëngageerd in wat we hier doen. Ik moet er zoveel mogelijk uithalen. Dat kun je niet als je er slapjes tegenaan hangt. Les geven is trouwens belangrijk voor mijn eigen werk. Je bent met mensen bezig, moet dingen verduidelijken. Zodoende word je jezelf ook meer bewust. Je krijgt een scherpere visie op wat er aan de hand is met jezelf en met de maatschappij. Ik ben hier voor mezelf - en ik hoop ook voor anderen - bezig met een erg belangrijke creatie. En misschien komt dat op een gegeven moment terug in mijn manier van schilderen.'

George Lampe is een kleine, vierkante man met een brede kop. Hij spreekt snel en nadrukkelijk. Hij betoogt minutenlang, breekt dan plotseling af, lacht en zegt: *Vraag nog eens wat*. In zijn atelier liggen lappen en etalagepoppen in het rond. Er hangen affiches van zijn tentoonstelling in Parijs. Het doek op de ezel lijkt vrijwel af: een vrouw met een verminkt lichaam, een gezicht dat doodbloedt in enkele wilde verfvegen. Het doet even aan de Engelse schilder Bacon denken.

Lampe: 'Ik ben begonnen als surrealist. Je ging je te buiten

aan griezelige details. Al die dingen die ik vroeger los gebruikte, verenig ik nu in één figuur. Dat vind ik winst. Die figuren zijn uitwerkingen van dingen waar ik al mee bezig was toen ik achttien à twintig was. Toen kon ik het nog niet pakken. Ik interesseer me voor mensen. Ik heb een techniek gevonden die niet zozeer vormelijk werkt als wel als directe omschrijving van psychische toestanden.

Op een keer dacht ik: *wat ben je in jesusnaam aan het doen?* Toen heb ik het allemaal overzien: jongetje van achttien, toen surrealist, toen abstract schilder... Wat mij interesseerde was het verval. Iets wat in ontbinding overgaat. Toen bleek dat voor mij het vormprobleem niet voorop stond. Mensen staan het dichtst bij mij. Wat er in iedereen zit. Wat er met ze gebeurt. Al die vernietiging die aan de gang is, dat zijn ze.

Mensen interesseren me vooral als ze geraakt zijn, getroffen, een paar keer met de rug tegen de muur geweest. Daarna zijn ze gedwongen meer zichzelf te zijn. Ze worden naakter. Je ziet tegelijkertijd hoe agressief en hoe weerloos ze zijn. Sommigen vinden mijn schilderijen gruwelijk, maar voor mij is het een algemeen gegeven. Ik ben bezig met de terugkoppeling in de mensen, het omslaan. Meer dan met het vlotte verloop.

En voor zover er erotiek in deze schilderijen zit, geldt hetzelfde. Je wordt je erotiek pas bewust als het méér dan leuk en lekker en fijn wordt. Van jaar tot jaar krijg je dingen onder je neus, je komt er steeds minder mooi, minder glad uit, maar wel interessanter. De gedeuktheid. De aangevretenheid. Fascinerende toestanden. Het achterdoek van de dood en de vernietiging is opgetrokken achter het leven, waardoor het scherper wordt, meer reliëf krijgt. Leven is niet alleen vitaliteit, 't is ook ondergang. Die vitaliteit krijgt juist daardoor betekenis. Anders is het niks, een steen die vooruit suist zonder weerstand in de lege ruimte. Het is iets tégen de zwaartekracht in, hè.'

Over de Vrije Academie zegt hij:

'Wij willen helemaal af van dat oude type academie. Wij noemen ons ook *sociaal creatief centrum voor visuele communicatie*. Die naam ligt nog erg moeilijk. Een heleboel mensen denken dat wij ons helemaal op amateurs instellen en dat wij het "kunstenaarschap" naar beneden schroeven. Alle academies zijn er voor-

al mee bezig mensen op te leiden die per se kunstenaar willen worden. Wij hadden verleden jaar 925 cursisten. De academie, die erop uit is een elite te kweken, de academie die de kunstenaar als een aparte figuur ziet, heeft afgedaan. Wij zien de academie als een groot centrum, waarin kunstenaars een rol spelen die zich bewust zijn van de verschuifbare en vaak kunstmatige grens tussen kunstenaars en amateurs. Kunstenaars zijn niet meer of minder bijzonder dan ieder ander.

Wij zijn wezenlijk anders bezig dan alle bestaande "kunstscholen". Kunstenaars en amateurs werken hier al twintig jaar broederlijk naast elkaar. Livinus van der Bundt begon twintig jaar geleden met die doorbraakgedachte. De laatste jaren hebben we dat idee van creatief centrum met grote kracht ontwikkeld. De tijd heeft meegedaan. Wat eerst een *nouveauté* was, zie je nu overal: met meer mensen andere dingen gaan doen zonder etikettering. Pas na verloop van tijd zie je hoe revolutionair die opvatting toen was. Wij zijn in Den Haag uitgegroeid tot een omvangrijk instituut. We hebben nu ruimte in twee schoolgebouwen, die dagelijks van tien tot tien open staan, maar we komen nog altijd tien à twaalf lokalen te kort.

Wij behoren niet tot de best gesubsidieerde academies dat begrijp je. In 1952 kregen we de eerste subsidie: vierduizend gulden. Krankzinnig. De docenten krijgen minder dan ergens anders. Dit jaar hebben we ruim twee ton subsidie, dat lijkt een enorme sprong. Als je het statistisch bekijkt geven ze nu verhoudingsgewijs per leerling minder subsidie dan toen. Zoiets als een Vrije Academie past in geen enkele onderwijsindeling. We vallen onder CRM, en de afdeling Kunstzaken van Den Haag.

Een volkomen bezopen verhouding als je onze cijfers vergelijkt met die ontzettende bedragen jaarlijks voor de Rijksacademie met hun honderdzestig leerlingen... En als je ziet hoeveel mogelijkheden wij bieden. Wij zien er geen been in het centrum uit te breiden tot tweeduizend mensen. Als je het geld en de outillage maar krijgt. Al die geliberaliseerde, gemoderniseerde academies die er nu zijn, zullen hier over vijf jaar toch ook naar toe moeten groeien. Het gaat met zevenmijlslaarzen. Voor je het weet is een opleiding verouderd. De beroepsopleidingen moeten zich méébewegen in de stroom, anders spelen ze een beperkende rol. Die

verrotte steriliteit, die moet er eens uit.'

Over kunstenaars zegt Lompe:

'Er is een brede stroom creativiteit. Kunstenaars zijn niet veel meer dan klonten in de pap. Het begrip kunstenaar wisselt voortdurend. Het academisch brevet maakt je niet tot kunstenaar. Alle pogingen, die tot nu toe zijn gedaan om kunst en cultuur te integreren, zijn een beetje krampachtig. Ze zijn gedaan door mensen die menen dat ze het weten, van bovenaf. Wij bedoelen met democratisering per se iets dat van onder af groeit. Wij gaan ervan uit dat die culturele revolutie in feite een sociale revolutie is. Revolutie wil nog niet zeggen dat je de wapens ter hand neemt, maar wel dat je een ingrijpende wijziging van de samenleving bevordert.'

Over amateurs zegt hij:

'In het begin is iedere kunstenaar een amateur. Wij gaan ervan uit dat hij iets van die amateur in zich moet bewaren. Het creatieve moment is eigenlijk een vrij amateuristisch moment. Bovendien: wat is kunst, wat is amateurisme? Het loopt in elkaar over. Je moet verdomd voorzichtig zijn. Die afbakening, etikettenplakkerij, dat museumpje-oprichten, daar kom je niet verder mee. Bijzonder talentvolle mensen blijken na één of twee jaar vast te zitten, omdat ze te veel bezeten zijn van hun kunstenaarzijn. Ze voelen zich genialer dan de rest. Aan de andere kant zie je dat de meest onbeholpen aanpak van een amateur verdomd oorspronkelijk kan werken.

Die wisselwerking vinden wij belangrijk. Die mensen die hier na jaren - vaak met moeite - weggaan, vormen een platform in de maatschappij. Zij weten waar het om gaat. Misschien kan de kloof tussen kunst en samenleving op die manier worden geslecht. Ieder gepraat over culturele revolutie blijft salon-socialisme, tenzij je praktische pogingen doet een omwenteling te beginnen. *De kunstenaar moet niet denken dat hij revolutionair is omdat hij kunstenaar is*. Zo houdt-ie zijn eigen elite-idee vast. Hij moet zijn eigen taboes en statuskwesties omvergooien. De sociale revolutie hoeft heus niet gemaakt te worden door de politici.'

Over de 32 'docenten' van de Vrije Academie:

'Zij zijn allemaal werkende kunstenaars. Ze beschouwen zichzelf als oudere vrinden of als meer ervaren collega's van de leer-

lingen. Zij voelen zich geen beroepsdocenten, maar eerder docenten-amateurs. Onze aanpak is duidelijk anti-orthodox via anti-orthodoxe middelen. Je moet de mensen opengooien. Wat geblokkeerd ligt, moet je vrij maken. Eénmaal per maand is er een *speak-in* over het eigen werk van de leerlingen: wie dat wil gooit zijn werk in de arena. Dat verlangen ze ook van ons. Wij doen dat ook. Het kan heel hard gaan, niet mis. Het duurt meestal een hele dag.'

Over het programma van de Vrije Academie:

'We hebben een aantal "koele" lessen en een aantal "hete" lessen. *Visuele relaties* bijvoorbeeld is een typisch koele les: gedachtengangen die geleid hebben tot *op-art* en *pop-art* en andere zaken die op het visuele vlak liggen, worden ontleed en toegelicht door Aat Verhoog. (Samen met de adjunct-directeur Rudy Rooyackers heeft hij enorm veel bijgedragen tot de revolutionering van het lesprogramma.) Daarbij gebruiken we bewegingsfilmpjes, die door de eigen *cine-workshop* (onder leiding van Frans Zwartjes, Jean-Paul Vroom en Peter de Groot) zijn gemaakt. Een typisch hete les is bijvoorbeeld *psycho-motor*. Die les geef ik zelf: alles wat iemand heeft gevonden en heeft vastgelegd om het geroutineerd te gaan herhalen, wordt door mij zo drastisch mogelijk de hersens ingedrukt. Ze moeten zich vrij houden. Bij *psycho-motor* gebruik ik bijvoorbeeld Afrikaanse muziek of elektronische pop met snel bewegende naakte meisjes. We maken gewoon een grote troep waaruit sommigen toch weer met zeer persoonlijke dingen tevoorschijn komen. De remmingen verdwijnen. Ze worden met kracht uit hun positie gesmeten óver hun vormelijke barrière heen van "niet weten en niet durven".'

Over de democratisering van het kunstonderwijs:

'Het ziet er bij ons altijd grillig en zeer wisselend uit, terwijl de meeste academies vaak een éénvormigheid tonen. Ieder ontwikkelt zich hier volkomen anders. Het is een los-zand-situatie die je een *geleide improvisatie* kunt noemen. Je krijgt een levendig beeld, hoewel het technisch misschien hier en daar wel eens beter kan. Wij stellen echter de interesse voor mensen voorop. Democratisering betekent voor ons niet: alles volgens hetzelfde stempel, maar zoveel mogelijk mensen een kans geven.

Ze zeggen wel eens: *jullie selecteren niet*. Wij willen geen se-

lectieve toestand zoals de Rijksacademie. De mensen selecteren zichzelf wel als ze hier zijn. Wij kunnen ons niet permitteren mensen te schiften. Het is net als met het gewone lagere en middelbare onderwijs, dat is er ook *voor iedereen* gekomen. De elitegedachte is op dát vlak achterhaald.'

Over kunst:

'In de moderne kunst bestaat geen enkel criterium meer. Een maatstaf als "anatomisch-verantwoord" doet niet meer mee. Jongens als Warhol en Rauschenberg zijn al jaren bezig het onderscheid tussen "kunst en gewoon", tussen "hoger en lager" en al dat soort *shit* meer, op te blazen. Dingen die vroeger beslist niet tot kunst zouden zijn gerekend, bereiken nu het museum en woelen een mentaliteit om. Als je "kunst" zegt, vragen de mensen *wat bedoel je daarmee?* In de toekomst zal het begrip kunst, zoals we dat nu kennen, niet meer bruikbaar zijn.'

Kees Ouwens: | *'Ik probeer vat te krijgen op de chaos.'*

1.2.69

'Ik gebruik de taal als code. Die taal is voor mij niet problematisch. De kloof tussen het woord en het ding is volgens mij niet opportuun. Het is een schijnprobleem. Men komt er absoluut van terug. Het is een soort filosofische impuls, een abstract probleem over de onmogelijkheid van de taal om de werkelijkheid weer te geven. Ik vind het niet correct. De taal is het medium van de literatuur. De beperktheid van de taal is een gegeven, waar je je niet op moet blindstaren. Literatuur stelt nu eenmaal bepaalde eisen. Zo moet men zich volgens mij ook neerleggen bij de romanvorm. Het gaat in de literatuur alleen om kennis, informatie en begrip.'

Kees Ouwens is 24 jaar. In 1968 debuteerde hij als dichter met 'Arcadia' en daarna als schrijver met 'De strategie'. De roman is bekroond met een eervolle vermelding van de *Reina Prinsen Geerligsstichting*, overigens niet zonder de uitdrukkelijke distantie van jury-voorzitter Willem Brandt *('Ik weet niet waarom, hoor. Er komt geen sex in voor')*.

Ouwens is in Zeist geboren. Hij begon pas gedichten en verhalen te schrijven toen hij achttien jaar was. Hij heeft ooit het plan gehad psychologie te studeren. Toen hij één college had gevolgd, begon hij aan de roman 'De strategie'. Sindsdien wordt hij 'volledig beziggehouden' door de literatuur. Hij heeft een stipendium aangevraagd bij het ministerie van Cultuur.

Over het verschil tussen hem en schrijvers die van de taal-alsmaterie en de roman-als-vorm problemen maken (Joyce, Beckett, Vogelaar) zegt Kees Ouwens:

'De wereld moet bedwongen worden, op wat voor kleine schaal ook. Anders zie ik geen mogelijkheid om te leven. De mens probeert de wereld te veroveren. Er is een wilsakt nodig, een actief ingrijpen, géén verslaving aan de gewaarwording. Ik geloof dat de mens houvast zoekt, structureert, de wereld codificeert, een greep op de werkelijkheid tracht te krijgen.

Het gaat juist om die greep. Eén van de zeer belangrijke problemen is de strijd, of eh... het vinden van de greep en het verlie-

zen van die greep op de werkelijkheid. Het is eigenlijk een strijd tussen beheersing en verlies, tussen orde en chaos, tussen verovering en nederlaag, integratie en desintegratie, noem maar op. Men is vrij als men de werkelijkheid beheerst en onvrij als men onder druk staat van de chaos.

Dat komt tot uitdrukking in mijn werkwijze: *het voortdurend vat proberen te krijgen op de chaos*, het aanbrengen van hiërarchie in de handeling. De opvatting van Vogelaar en anderen is niet dat de mens verovert maar ondergáát. Hij is slachtoffer van de chaos. Dat is een zeer essentieel verschil. Ik probeer een geestelijke activiteit weer te geven, terwijl Vogelaar en Joyce de zintuigelijke gewaarwording van de werkelijkheid weergeven. Doordat zij zeer weinig structureren in hun boeken is die realiteit tegelijk chaos. Het blijft materie. Het komt niet verder dan de dingen op zich.

Volgens mij staat de mens niet stil bij de materie, maar legt hij een bepaalde zin in de dingen, een bepaalde orde, opbouw, structuur. Hij verricht een zingevende arbeid. Hij ondergáát de dingen niet maar verovert ze. Vogelaar geeft een zintuiglijke chaotische wereld, terwijl de roman een structurele wereld is, een wereld van de geest. Doordat zijn personages niet boven die zintuig-lijkheid uitkomen ontbreekt bij hen identiteit als energie om de chaos te bedwingen.'

Over de invloed van anderen op zijn werkwijze zegt hij:

'Wat stijl betreft ben ik beïnvloed door Van het Reve. Wat schrijftechniek betreft - via een vriend - door Gombrowicz. Toen ik met "De strategie" bezig was, las ik "Pornografie" van Gombrowicz. Dat materiaal kon ik prachtig gebruiken. Gombrowicz reikte mij als het ware de helpende hand. Zijn opvattingen van werkelijkheidsbenadering sloegen precies aan bij dat waar ik mee bezig was in mijn roman.

Het stilstaan bij een bepaald moment en daar zoveel mogelijk informatie over geven, zodat het drama gestalte krijgt in een stopgezet moment. Het gaat mij niet meer om de traditionele actie en handeling in de roman, maar om het *inzicht* in een bepaald gebeuren. In "De strategie" gebeurt vrijwel niets. Het is een zuiver geestelijk drama, een volledig stopgezette handeling. Het toch eigenlijk klein aspectje bij Gombrowicz bood mij opeens

enorme mogelijkheden. Zonder die stoot had ik "De strategie" niet geschreven.'

Over zijn ontwikkeling als schrijver:

'Tussen mijn eerste verhalen en het boek "De strategie" is een verschil van dag en nacht. Ik kwam in die verhalen niet aan mijzelf toe. In "De strategie" kon ik ontzaglijk veel doen via die ontdekte methode: *de informatie is meteen het drama*. Er gebeurt iets en vervolgens wordt het onderzocht. Alles wordt nagegaan en op de juiste waarde geschat. Op deze verstandelijke manier geef ik een mogelijkheid tot inzicht in de werkelijkheid.'

Over de roman waar hij nu mee bezig is:

'Het is nog onduidelijk wat het gaat worden. Mijn werkwijze is weinig intuïtief. Het komt bijzonder weinig aan op inspiratie, maar het is bijna een volledig cerebrale activiteit. Het moeizaam uitwerken van gegevens. Het probleem van de metende arbeid. Er wordt naar een zeer nauw begrensd doel toegewerkt. Alles wat daarvoor ligt moet nauwkeurig worden onderzocht. Het gevaar is dat je in een droog wetenschappelijk essay terecht komt. Er moet toch voldoende handeling, drama, beweging blijven bestaan.

Hoe verder ik kom des te gecompliceerder wordt het. Ik heb volstrekt geen houvast aan een bepaalde intrige. Het plot is ondergeschikt, zeer onbelangrijk. Die opzet maakt het wel moeilijker. Toch moet er in feite evenveel spanning blijven als in een *James-Bondverhaal* of in een detective. *Het verhaal gaat bij mij in de diepte*. Ik zou geen intrige-roman kunnen schrijven omdat het mij niet hetzelfde totale beeld geeft van de werkelijkheid. Nee, de titel weet ik nog niet. Ik hoop de komende zomer met het boek klaar te zijn.'

Over de enige schrijver met wie hij zich verwant voelt:

'Dat is mijn vriend Wessel te Gussinklo. Hij is 28. In "De Gids" verschijnt een romanfragment van hem. Verder is er nog niets van hem gepubliceerd. Hij is de enige schrijver die met hetzelfde bezig is als ik.'

Over de Nederlandse literatuur:

'Laat ik zeggen wie ik waardeer. Dat is hoofdzakelijk Van het Reve. Vroeger was ik een bewonderaar van Hermans. Maar Hermans is te eenzijdig in zijn werkelijkheidsbenadering. Hij gaat

eindeloos door over de *mens die een grote schoft is*. Daar gaat eigenlijk alles over. En dat vind ik een bezwaar omdat het maar ten dele waar is.'

Niet helemaal gelukkig met deze formulering voegt hij er aan toe:

'Laat ik zeggen, de figuren van Hermans vinden altijd allemaal schoften tegenover zich. De mens is hoogstens slachtoffer van zijn mens-zijn en dat vind je bij Hermans niet terug. Bij hem is de mens altijd slachtoffer van de buitenwereld. Wat dat betreft is hij eigenlijk niet te pruimen. *Hermans is een chagrijnig schrijver*. Hermans geeft een persoonlijke mening, terwijl ik daarnaast in mijn romans toch een objectivering, een nuancering probeer te geven. Dat laatste wordt eigenlijk door niemand gedaan.'

Over Van het Reve:

'Mijn waardering wisselt wel. Soms hangt-ie me de keel uit, maar gemiddeld vind ik hem de beste in Nederland. Hij streeft uiteindelijk hetzelfde beeld na als ik, alleen de benadering is anders. Van het Reve is puur emotioneel, puur intuïtief. Ik vind hem ook als dichter de beste. Ik heb door hem mijn definitieve vorm gevonden wat de poëzie betreft. Zijn invloed is in de bundel "Arcadia" merkbaar. Hoewel... het zijn maar een páár gedichten van Van het Reve die dát hebben waar het mij ook om gaat. Misschien maar drie.'

Over zijn motieven:

'Tja, waarom schrijf je? Het is een mengeling van banale en minder banale motieven. De reden waarom je er mee begint is een snobistische: *je houdt van literatuur*. Later ontstaat er een beeld dat het werk gaat bepalen. Als dat draaipunt er is, is een schrijver rijp. Pas dan is de kans groot dat er redelijk werk uit zijn handen komt.

Vroeger zat ik in het wilde weg te schrijven,' zegt Kees Ouwens. 'Nu ben ik zeer gericht en doelbewust aan het werk. Ik weet nu hoe het allemaal gebeuren moet.'

Jaap Harten | *'Het verhaal is nooit dood.'*

Harten is geboren in 1931. In 1954 verscheen zijn eerste gedichtenbundel 'Studio in daglicht'. Daarna publiceerde hij de bundels 'Een landhuis voor Dante' (1956), 'Langs en over de aarde' (1957), 'Beweging van het jaar' (1960), 'Het spoor van de gele keizer' (1962), 'Operatie Montycoat' (verhalen, 1964), 'Totempaal' (weer poëzie, 1966), 'De getatoeëerde Lorelei' (roman, 1968), 'Garbo en de gebroeders Grimm' (brieven, 1969), 'Een lokomotief achter prikkeldraad' (poëzie, 1970)

8.2.69

'Ik vind het helemaal niet belangrijk of een boek puntgaaf is. Een slordige opzet van een tekening is vaak interessanter dan een dichtgeschilderd doek. De toeschouwer kan dan niet meer ademen. Gaaf is een aanzet tot gapen. Ik vind het alleen belangrijk of de obsessie van de man die iets heeft gemaakt, óverkomt. Een obsessie met schermen en rafels, geen obsessie in een gaaf gebakken deegvormpje. De obsessie van Thomas Mann, de perfectionist, is toch te zeer onder glas gelegd; het is een vitrine. Nee, gaafheid in de kunst is een fictie. Daar moeten we van af. Gaafheid is een vooroorlogs begrip.'

Jaap Harten heeft zich tien jaar uitsluitend met poëzie beziggehouden. Vier jaar geleden presenteerde hij een verhalenbundel, eind '68 bracht De Bezige Bij zijn eerste roman 'De getatoeëerde Lorelei' en dit jaar werkt hij aan het verhaal 'Garbo en de gebroeders Grimm', (dat misschien nog wel uitgroeit tot een roman), aan een verhaal over een grafschenner, aan 'Dora Pimento of het gevecht met de kikkers' (een verhaal naar aanleiding van een gedicht van Lucebert), aan persiflage-verhalen, aan het verhaal 'Een zeker fel belicht stuk vlees' en het verhaal 'De non in het badhuis'. Na al dit proza moet de komende herfst een gedichtenbundel 'Een lokomotief achter prikkeldraad' verschijnen.

Over die omschakeling van poëzie naar proza zegt Harten:

'Ik ben begonnen als dichter. Proza was voor mij iets van de tweede rang. Ik heb heel lang het gevoel gehad dat ik niet buiten

die magische cirkel van de poëzie moest komen. Op een bepaald moment merk je dat je in de poëzie vrij veel gezegd hebt. Er is een lyrische piek en als die voorbij is, krijg je óf zelfherhaling óf proza.

Ik heb in het schrijven van proza iets heel anders gevonden. De dichter is de magiër *pur sang*; de prozaschrijver is de magiër gekruist met de theaterman. Er is een extraverte factor bij gekomen: ik ga me met de mensen bemoeien, met de politiek bemoeien, met wat er aan de hand is. Ik heb een deel van mijn leven nooit als dichter kunnen gebruiken. Ik kan Else Mauhs, die mij toneelles en later literaire kritiek heeft gegeven en die van mijn achttiende tot mijn achtentwintigste een grote vriendin is geweest, nu pas in een verhaal terughalen.

Ik kan met een veel grotere inzet werken. Ik heb met het proza het spoor teruggevonden dat ik als jongen volgde. Toen wilde ik films maken en acteur worden. Nu ben ik bezig met het scheppen van conflicten, het uitdiepen van mensen, het opzetten van scènes. Dat houdt me intens bezig. Daar komt nog bij, dat ik het vertellen van verhalen ontzettend fijn vind. Ik kan laveloos fantaseren, levensgrote leugens bedenken en hoe meer mensen er in geloven hoe fijner ik het vind.'

Over het 'maken' van proza zegt hij:

'De eerste regels van een verhaal of een boek zijn hels moeilijk. Ik heb heel wat werk gedaan: in antiquariaten, in boekwinkels, voor de radio, in het Letterkundig Museum... maar niets is zo inspannend als schrijven. Na één week schrijven voel ik me gevloerd. Het kan pathetisch klinken, maar het is een feit. Het pakt je aan.

Het maken van iets uit niets, daar gaat een soort verbrandingsproces in jezelf aan vooraf. "*Dichten is afleren*," zei Bloem. En ik zeg: "*Schrijven is afrekenen*." Je moet vrij komen te staan tegenover de meest essentiële dingen in je leven. Nijhoff zei: "*Er komt voor ieder mens een moment dat hij zich uit zijn eigen leven ziet wegwandelen*." Een schitterende regel. Je moet jezelf los kunnen laten. Pas dan kun je zeggen wat je vroeger niet uit kon drukken.'

Over 'De getatoeëerde Lorelei':

'Ik wilde een boek schrijven over het homofielen-verleden van

de stad Berlijn. De jaren dertig interesseren me. De pop-kant van het cabaret toen in Berlijn, het is krankzinnig om dat te herkennen. Een waanzinnig liedje als “Wir versaufen unsrer Oma”. Berlijn was vóór Hitler een machtige stad. In het theater en overal was het daar een bonte, wonderlijke wereld. Door de moffen is die wereld volkomen in stukken gehakt. Ik heb een boek gemaakt over de *underdog*, de joden, zigeuners, homoseksuelen, communisten. De minderheidsgroepen die zich niet uit de klauwen van de nazi's hebben kunnen redden.

Ik ben begonnen met fictieve figuren, maar ik merkte dat de politiek er niet buiten kon blijven. Ik kon niet om historische figuren heen als Hitler, Goebbels, Marinus van der Lubbe. Ik heb die grote dreiging willen laten voelen die een werkelijk gestoorde man heeft teweeg gebracht. Hitler en Goebbels, dat is 't vreemde, hadden in hun jeugd allebei een enorme drang tot het hogere, een neiging tot ascese. Goebbels is als Mao Tse Toeng een mislukt dichter, een gemankeerd schrijver. Dat is veelzeggend: dit soort mensen hadden in hun jeugd een sterke drang tot purificatie via kunst en toen dat niet lukte werden zij botte heersers.

Ik had schriften vol notities, mappen vol foto's en stapels boeken. Ik heb een heleboel geschreve wat niet in de eindversie is gekomen. Het werd te veel. Ik heb als puber al veel merkwaardige documenten verzameld, vooral over de wisselwerking tussen kunstenaars en politieke leiders in Duitsland tijdens de oorlog. Er was altijd iets met grote sterren. Kästner zei later eens tegen me: “*Er was veel meer weerstand onder de in Duitsland gebleven kunstenaars dan men gewoonlijk denkt*.” Hans Albers en Hans Moser hadden allebei een joodse vrouw; het was *spelen of je vrouw laten weghalen*.’

Over het verhaal ‘Garbo en de gebroeders Grimm’, *dat aanvankelijk in zijn eerste boek zou komen:*

‘Het stuk over de strijd tussen de U.F.A.-filmprodukties en het ministerie van propaganda van Goebbels heb ik er uitgelaten, omdat het de eenheid van “De getatoeëerde Lorelei” verstoorde. Het is een bron voor een afzonderlijk verhaal, misschien wel een boek. Kästner vertelde me hoe dat destijds ging. Goebbels had toezicht op alle filmscenario's die op tafel kwamen. Er hebben zich op zijn ministerie taferelen afgespeeld waar wij niets van af-

weten. Grote sterren konden druk uitoefenen op Goebbels door te dreigen. Zo van *wij spelen niet meer tenzij die en die het land uit kan gaan*. Zo is er gemarchandeerd over mensenlevens. Goebbels vond de naam en de cultuur van Duitsland belangrijker dan mensenlevens.

Goebbels was gehaat als de pest. Hij is verschrikkelijk uitgescholden door Zarah Leander. Goebbels stond te schuimbekken maar wilde niet dat zij naar Zweden zou terugkeren. Dat zou een prestigeverlies van de eerste orde zijn geweest. Leander noemde Goebbels “Der Humpelbein”; hij liep mank en was heel klein. Zij had de pest aan kleine mannen.

Intussen bleven sterren als Zarah Leander voor de nazi's spelen. Dat is een waarheid als een koe. Maar wij hebben nooit geweten dat zich dergelijke scènes óók hebben afgespeeld. Er zijn nuanceringen geweest die wij nooit voor mogelijk hebben gehouden. Percentsgewijs was het verzet in Duitsland groter dan in Nederland. De Duitse kampen zaten gedeeltelijk vol met goeie moffen, dat vergeten wij. Keien van kerels die gevochten hebben, maar door de nazi's zijn fijngemalen.

De U.F.A.-filmstudio's waren de laatste maanden van de oorlog een toevluchtsoord. Iedereen wist dat de zaak verloren was. Mijn verhaal gaat over een jong soldaat die door de bossen naar de studio's vlucht, daar zijn pak in de kachel gooit en de volgende dag als figurant wordt ingezet in een massascène. De U.F.A., was na Hollywood de grootste filmstad ter wereld.

Een paar “goeie” regisseurs zetten zo veel mogelijk massascènes op om zo veel mogelijk mensen te kunnen gebruiken. Een lepe toestand. In '45 deed zich in Beieren de idiote situatie voor dat de helft van de tijd gefilmd werd met een lege camera. Er werd gewerkt met massa's figuranten, alleen maar om de mensen van dat front weg te houden.’

Over Remco Campert:

‘Ik heb hem deze verhalen verteld. Ik vroeg me af of ik er over moest schrijven. Wordt het niet te Duits allemaal? Remco zei: *Als het je werkelijk bezighoudt, moet je het doen. Waarom niet? Het is jouw stof*. Remco is geweldig stimulerend. Hij is reader bij de Bezige Bij, een hele kritische jongen, héél venijnig. Voor mij is hij de meest interessante lezer. Ook de meest interessante schrij-

ver trouwens. Remco probeert steeds nieuwe wegen.'

Naast Campert bewondert Jaap Harten de romanschrijvers Louis Paul Boon ('Meesterlijke boeken die alles van Vestdijk overtreffen'), Nescio, Nabokof en Tsjechof, en de dichters Achterberg, Kouwenaar ('Gebottelde poëzie') en Lucebert. Uit de ontelbare korte anekdotes waarmee Jaap Harten een gesprek garneert, kies ik er twee. 'Willem Frederik Hermans kwam een paar jaar geleden het Letterkundig Museum binnen, super-zakelijk (wat een vernislaag bij hem is). Toen Ellen Warmond hem zo zag, zei ze: *Als-of-ie potloden komt verkopen*.'

En over Lucebert:

'Zijn vrouw vertelde me dat Lucebert nooit naar een schoenwinkel gaat. Hij haat winkels. Hij stuurt zijn vrouw er op uit. Als de schoenen te groot zijn stopt hij een prop watten in de neuzen. Zo loopt hij jaren rond. Dát is Lucebert.'

'Er is altijd ontzettend veel te vertellen,' zegt Jaap Harten. 'De kreet: *de roman is dood*, vind ik onzin. Het verhaal is nooit dood. Er wordt altijd veel beleefd. De moderne roman kan het niet meer zonder een onbegrensde vrijheid stellen, dat is waar. Je moet als schrijver een grote vrijheid eisen voor het ding waar je mee bezig bent.'

Bert Bakker | *Bij zijn afscheid van 'Maatstaf'*

18.2.69

'Ik ben in 1952 met "Maatstaf" begonnen,' zegt Bert Bakker. 'Ik was veertig jaar. Dan ligt het allemaal vóór je. Een reuze leeftijd. Ook als ik niet ziek was geworden, zou ik met "Maatstaf" opgehouden zijn. Je wordt wankeler in je waardering; je hebt je herinneringen aan je eerste liefdesliteratuur. Als je 57 bent raak je niet meer zo onder de indruk van de jonge mensen. *Het is niet meer je eigen tijd*. Voor mij is het Leopold, Nijhoff, Marsman, Achterberg, Vroman, en dan komt de laatste: Lucebert, een fabelachtig dichter. En daarna voel ik het niet meer, al wil ik ieder jong schrijver een kans geven.'

Begin april zal 'Maatstaf' als dubbelnummer (224 pagina's) verschijnen onder de titel 'Scheiden van de markt'. Bert Bakker houdt er na zestien jaargangen mee op. Hij draagt het tijdschrift over aan de bewonderde uitgever Landwehr van de Arbeiderspers: 'Voor mij was er maar één mogelijkheid: óf het blad gaat met de vlag in de mast tenonder omdat ik het fysiek niet meer kan, of het gaat naar de Arbeiderspers.'

De redactie van 'Maatstaf' zal in de toekomst uit drie man bestaan: 'De Arbeiderspers houdt de exploitatie en redactie in eigen hand. Martin Ros wordt de spil. Landwehr zelf gaat ook in de redactie zitten en dan komt er nog een derde man uit eigen huis bij van wie ik de naam log niet kan noemen.'

De naam en het formaat blijven gehandhaafd. Ongeveer 3100 abonnees verhuizen met 'Maatstaf' mee van uitgeverij Bert Bakker naar uitgeverij de Arbeiderspers, van redacteur Bert Bakker naar redacteur Martin Ros.

Aan het dubbelnummer 'Scheiden van de markt' werken 36 mensen mee van Annie Salomons (84), Roland Holst (81), Vestdijk, Theun de Vries en Hendrik de Vries, tot de jonge Hans Vlek en Hans van den Waarsenburg. Aan 25 auteurs is een zeer persoonlijk gerichte vraag voorgelegd. Enkele schrijvers zijn niet op die vraag ingegaan, maar hebben een eigen bijdrage geleverd. Lucebert heeft bijvoorbeeld drie gedichten aan Bert Bakker opgedragen. Ed Hoornik stuurde een fragment uit zijn nieuwe roman.

‘Ik zelf open het nummer met een soort afscheid en overzicht. Dat moet wel, hoewel ik daar niet erg veel zin in heb,’ zegt Bert Bakker. De beginselverklaring uit het eerste nummer van ‘Maatstaf’ in 1952 wordt (‘uit een soort hommage aan Nijhoff’) in facsimile opgenomen. Daarnaast een gedicht van Achterberg over de begrafenis van Martinus Nijhoff, een ongepubliceerd fragment uit de briefwisseling tussen Van Randwijk en ds Buskes en een aantal reacties van lezers uit het archief (‘Hele goeie en hele onbenullige’).

Bert Bakker rust - na een verblijf in het ziekenhuis - uit in het huis van mevrouw Achterberg, de weduwe van de dichter Gerrit Achterberg. Hij heeft meer behoefte aan de stilte van de Leusder bossen dan aan de drukte van zijn Haagse uitgeverij. Annie Salomons belt hem regelmatig op (‘Een schat van een mens. Ze zegt: *Ik bid vlijtig voor je*. Dat vlijtig is mooi, hè. Echt rooms.’) Voor het overige praat Bert Bakker met mevrouw Achterberg over gezamenlijke herinneringen.

‘Ik zou best mijn memoires - nou ja, dat is een groot woord - willen opschrijven. Wat ik van m'n achttiende tot nu in de literatuur heb meegemaakt. Ik heb er de fut niet meer voor, maar er gaan heel wat anekdotes verloren. Wat Annie Salomons met haar “Herinneringen” heeft gedaan, en Vestdijk trouwens in “Gestalten tegenover mij,” dat is uniek in Nederland. Zo'n man als Roland Holst barst van de anekdotes. Hij kan nog schitterend vertellen over Gorter, maar hij schrijft het niet op. Er verdwijnt ontzettend veel.’

Bert Bakker vertelt over het begin van ‘Maatstaf’: ‘Vóór de Tweede Wereldoorlog had je groepen met eigen tijdschriften. De protestants-christelijke groep met “Opwaartse Wegen”, de rooms-katholieke groep met “De Gemeenschap” en later het meer fascistische blad “De Nieuwe Gemeenschap”, de socialistische groep waar Jef Last bijvoorbeeld bijhoorde en dan de neutrale groep met schrijvers als Ter Braak, Du Perron en Vestdijk en bladen als “Criterium”, “De Gids” en “Forum”. Naar die laatste groep werd altijd een beetje gelonkt. Zo herinner ik me hoe ontzettend trots Gabriël Smit was toen hij een gedicht had kunnen plaatsen in “De Vrije Bladen”, waar Marsman redacteur van was.

Ik kom zelf uit de protestants-christelijke groep. In de oorlog kreeg je een verbroedering die niets te maken had met literatuur, maar alles met onze gemeenschappelijke vijand. Afgezien van de verzetspoëzie viel er wat literatuur betreft niet veel te doen in de oorlog. Anthonie Donker dook onder bij mij in Den Haag en ik dook onder in Amsterdam. Donker vroeg mij na de oorlog of ik "Critisch Bulletin" wilde uitgeven.

Ik werkte onder Van Randwijk in de verzetsgroep "Vrij Nederland". Ik kreeg opdracht om Nijhoff een inleidend gedicht te vragen voor het eerste nummer van VN dat bovengronds zou verschijnen. Zo leerde ik Nijhoff kennen. Tussen Nijhoff en mij ontstond een hechte vriendschap. Sinds 1932 kende ik Achterberg.

In 1930 ben ik na mijn eindexamen middelbare school in de uitgeverij begonnen. In 1940 heb ik de zaak Daamen gekocht. Sinds enkele jaren heb ik mijn eigen naam daaraan toegevoegd. In 1952 las ik in het weekblad "De Groene" een stukje van Karel Jonckheere over het "Nieuw Vlaams Tijdschrift". Dat stukje bracht mij op het idee een tijdschrift te beginnen zonder politieke of godsdienstige kleur. Het N.V.T. had geen speciaal beginselprogramma. Dat leek mij een ideale basis.

Mijn uitgangspunt was uitsluitend de kwaliteit van het literaire werkstuk. Ik besefte dat het een hachelijke zaak was voor één man, die zelf niet eens een creatief schrijver is. Ik had het voordeel dat ik als uitgever veel belangrijke schrijvers en dichters kende. Nijhoff wilde wel regelmatig een opening schrijven, maar verder zei hij: *doe jij het nou maar alleen*.'

'Maatstaf' is het enige ongesubsidieerde literaire tijdschrift in Nederland. 'Van het begin af aan heb ik tegen mijzelf gezegd: *ik wil géén subsidie*. Als het blad zich niet economisch kan handhaven dan is er dus onvoldoende belangstelling voor en dan hef ik het op. Gemiddeld heb ik altijd een kleine winst kunnen maken. Het aantal abonnees heeft steeds gezweefd rond de drieduizend. In 1964 had ik er meer dan vierduizend, dat is erg veel voor een literair tijdschrift. In 1964 verscheen het dubbelnummer over Achterberg.'

Niet zonder trots vertelt Bert Bakker: 'Ik heb van Achterberg praktisch al het werk gehad dat hij van 1952 tot zijn dood toe heeft geschreven. Dat zijn ongeveer honderd gedichten. Hij heeft

veel veranderingen aangebracht. De eerste versies staan allemaal in “Maatstaf”. Dat is van literair-historisch belang.

Door de dood van Nijhoff raakte ik bevriend met Roland Holst. Van hem heb ik ook meer dan honderd gedichten geplaatst. Vestdijk heeft “Maatstaf” altijd als zijn letterkundig tijdschrift beschouwd.’

Veel voldoening heeft hij van boeken die uit ‘Maatstaf’ zijn voortgekomen. Een stuk van J.B. Charles voor ‘Maatstaf’ is uitgegroeid tot ‘Van het kleine koude front’. Zo zijn ook ‘Herinneringen’ van Annie Salomons en ‘Gestalten tegenover mij’ van Vestdijk ontstaan.

Met plezier somt Bert Bakker de zogenaamd bijzondere nummers van ‘Maatstaf’ op: nummers gewijd aan bepaalde steden (Den Haag, Utrecht, Rotterdam), aan bepaalde figuren (Achterberg, Roland, Holst, Baudelaire, Rembrandt, Staring, Van Randwijk), aan bepaalde onderwerpen (de generaties in de Nederlandse literatuur het *experimenteel perspectief* van de vijftigers; LSD).

Van de vele jongeren die in zijn tijdschrift hebben gepubliceerd weet Bert Bakker niet precies meer wie debutanten waren. ‘Het is een *mer à boire*. Wie me te binnen schieten? Marga Minco is bij ons begonnen. Ellen Warmond via Anna Blaman met wie ik goed bevriend was. Armando die nu niets van “Maatstaf” meer wil weten. En natuurlijk Neeltje Min, dat is een echt debuut geweest.’

Slechts tweemaal heeft Bert Bakker zelf (afgezien van de normale inleidingen) een bijdrage geleverd en dat was om ‘Maatstaf’ te verdedigen. ‘Gerrit Kouwenaar had destijds ergens geschreven *dat Maatstaf geen gezicht vertoonde*. Daar ben ik tegen tekeer gegaan omdat zijn verwijt ook de poëzie van Nijhoff raakte. Mijn tweede stuk betrof uitgever Van Oorschot omdat hij “Mandarijnen op Zwavelzuur” van Hermans had uitgegeven. Om die eerste versie is een hele deining geweest. Ik heb me toen boos gemaakt omdat Hermans zich richtte tegen Charles.’

Overigens vindt Bert Bakker W.F. Hermans en Simon Carmiggelt ‘de mooiste Nederlandse schrijvers’. Hij lacht: ‘Ik krijg zelf ook een lik uit de pan in “Mandarijnen op Zwavelzuur”. Jáá, ik heb alle edities. Ik ben met Hermans goed geweest

toen-ie nog in Voorburg woonde. Ik heb nog samen met hem voor de radio gesproken. Maar ik zou niet eens meer weten hoe hij kwaad is geworden.'

De beste dichter is zijn vriend Gerrit Achterberg: 'Van 1900 tot 1970 is Achterberg de meest unieke verschijning in onze literatuur. Ik geloof niet dat dat de komende zeventig jaren ingehaald kan worden. Dat is absoluut de top. De dertiger jaren, de periode van de vrije vormgeving van Achterberg, klinkt het langst in mij na. Ik zeg vaak tegen mevrouw Achterberg: *De studie over zijn werk staat pas in de kinderschoenen*.'

Terugkomend op 'Maatstaf' zegt hij: 'Ondanks het neutrale standpunt heb ik er de politiek niet buiten kunnen houden. Kortgeleden schreef iemand: "*Maatstaf was links en loslippig*". Dat is zo. Mijn politieke belangstelling en sterk pacifistische voorkeur heb ik niet kunnen verbergen. Die politieke vorming heb ik vooral te danken aan Van Randwijk en Charles. Ach, de strijd tegen het fascisme, daarmee is het kort gezegd.

Ik ben van huis uit anti-revolutionair. Door Van Randwijk ben ik PvdA geworden. Bij de eerste politionele actie heb ik dezelfde avond bedankt voor de PvdA. En dan weet je het niet zo goed meer. Ik heb toen een aantal jaren C.P.N. gestemd en daarna P.S.P. en dan kom je op een leeftijd dat je zegt: *ik geloof het allemaal wel*.'

Het is heel stil in het huis van mevrouw Achterberg. Buiten hoor je alleen smeltende sneeuw met een plof van het balkon vallen. Bert Bakker vertelt van vroeger. Hij ziet het allemaal weer voor zich, lacht. 'Ik heb heel veel "Maatstaf"-avonden belegd, meestal ter herdenking van 4 mei. Eén avond hadden we duizend aanvragen, terwijl er maar vijfhonderd plaatsen waren. Soms was het onrustig. Vooraanstaande Nederlanders liepen weg omdat Lucebert zich in hun ogen vreemd gedroeg of omdat ze het niet eens waren met mijn politiek betoog.

Vaak ging het heel nat toe als ik op bezoek kwam om over "Maatstaf"-bijdragen te praten. "Het is een natte avond geweest", zei Roland Holst dan. Maar het is niet waar dat ik met een fles onder mijn arm auteurs afging om kopij te ronselen,' grinnikt Bert Bakker.

Gerrit Komrij | *'Ik schrijf nachtlampjespoëzie.'*

Gerrit Komrij is geboren in 1944. In 1966 vestigde hij een vertalerspraktijk in Amsterdam, nadat hij de studie (algemene en vergelijkende Westeuropese literatuur) had afgebroken. Komrij vertaalde uit het Grieks, Latijn, Engels, Frans en Duits. Zo leverde hij af: 'Mijn leven als genie' van Salvador Dali. 'Het Groot Grollenboek' van Poggio de Florentijn, 'Rustige dagen in Clichy' van Henry Miller, 'Pausin Johanna' van Rhoïdis en 'Geheime geschiedenis van Byzantium' van Procopius van Caesarea, 'Walter, een Engelse Casanova in de negentiende eeuw' van het echtpaar Kronhausen. In 1968 verscheen zijn eerste bundel: 'Maagdenburgse halve bollen en andere gedichten'. In 1970 publiceerde hij: 'Alle vlees is als gras of het knekelhuis op de dodenakker' (Poëzieprijs van de stad Amsterdam). Hij is redacteur van 'Maatstaf'.

febr. '69

'Niet spotten met de heiligen,' zegt Gerrit Komrij. Onder glazen stolpen staan - boven op de kast - de beelden van Gerardus Majella, Petrus Canisius en Christus van Praag. Voor een bont gekleurd Maria-stalletje brandt een rood waxinelichtje.

Komrij - met blond lang haar, smal lang gezicht en bakkebaarden - zit voorover in zijn stoel. Hij is een beetje doof, zodat ik gedwongen ben de vragen luidkeels te stellen. Zijn vriend Charles schenkt de wijn en luistert. De poezen Bavo en Rochus (genoemd naar twee middeleeuwse pestheiligen) liggen voor de kachel. 'Zij zijn de troost van mijn oude dag,' zegt Komrij en het lijkt wel of hij het meent.

Gerrit Komrij vertelt zijn levensgeschiedenis:

'Ik ben geboren in een groot arbeidersdorp in de Gelderse Achterhoek, in Winterswijk. Ik heb aan mijn jeugd niets dan gelukkige herinneringen. Voor een geëngageerd en gedreven schrijver is een moeilijke jeugd onontbeerlijk, vandaar dat ik geen van beide ben. Een jaar of vijf geleden ben ik in Amsterdam gaan studeren. Ik ben er mee opgehouden, met name om de verboekhou-

disering van de Nederlandse faculteit van Stuiveling. Stuiveling herinner ik me alleen nog maar als de man die altijd sokken, das en manchetten van dezelfde kleur droeg. Hij koos regelmatig een andere kleur, maar nooit rood. Toen ben ik naar Griekenland gegaan. Daar heb ik niet gezworven, maar op enkele plaatsen gewoond, het grootste deel van de tijd op Kreta. In die periode werden mijn eerste dingen hier in tijdschriften gepubliceerd door mensen die er wat in zagen, laat ik het zo zeggen.'

Hij praat droog en monotoon. Na enkele zinnen zwijgt hij alsof hij het effect van zijn zorgvuldig taalgebruik berekent.

'Toen kwam ik uit Griekenland terug en toen heb ik Charles ontmoet en de laatste twee jaar wonen wij hier samen zonder ons met iets te bemoeien. Dat gaat soms moeilijk in Amsterdam, maar het lukt.'

Hij trekt met een ouwelijk gebaar aan zijn sigaartje en staart in het vuur. 'De economische bindingen zijn te groot, anders zouden we weggaan. Beslist niet naar een boerderijtje op het platteland. Ik heb een hekel aan boerderijtjes, nee, naar een herenhuis in Zwolle, Laren of Vlissingen. In godsnaam geen boerderij, *hoewel elke dichter een boer is*. De beste dichters die ik ken waren boeren. Staring was een landman. En Richard Minne.'

Hoe bedoel je dat: elke dichter is een boer?

'Die pregnante uitspraak zegt voor mij meer dan wanneer ik het zou moeten uitleggen. Ik hou niet zo erg van uiteenzettingen. Het meeste kan gereduceerd worden. *De mens heeft aan tien woorden per dag genoeg*. Vandaar dat interviews vervelende dingen zijn. Maar het is altijd een hoopvol teken, omdat je kunt zeggen: mijn ster stijgt. Of om met de bijbel te spreken: het mosterdzaadje wordt welhaast een grote boom.'

Charles kijkt geamuseerd op en gnuift.

Je zei dat je geen gedreven schrijver bent. Werk je langzaam?

'Het werk gaat nogal moeizaam, ja. Ik maak niet meer dan vijf gedichten per jaar. De rest is rommel. Vertalen gaat ook moeizaam, maar dat ligt erg aan het boek. Ik heb het geluk gehad een stel boeken te mogen vertalen die ik zelf heel erg goed vind. Maar het blijft moeizaam gaan. Ik maak voor elk boek tabellen en grafieken, waarbij ik elke dag aanstreep hoever ik ben. En voor ik aan een boek begin reken ik precies uit hoeveel ik aan

één bladzijde verdien.'

Wat vind je van de Nederlandse poëzie?

'Knudde met een pet op.' Hij blaast een rookkringetje, spottend. 'Poëzie is miserabel. Er verschijnt niets behoorlijks, vóór de oorlog misschien nog iets. De bloeitijd is nog de negentiende eeuw geweest; daarna is het opgehouden. De meeste dichters van na de oorlog zijn zo impotent en hebben zo weinig kracht om de poëzie leven in te blazen, dat ze voor het gemak verklaren dat de poëzie dan wel dood zal zijn.'

Wat is poëzie volgens jou?

'Poëzie is een ludieke instelling tegenover de taal; ik weet niet meer wie dat gezegd heeft. Maar met het woord ludiek wordt net als met de woorden democratie, bewustzijnsverruiming en communicatie gestrooid alsof het pepernoten zijn. Verstandelijk behagen scheppen in taal, dat is een iets eenvoudiger omschrijving. *Ik ben typisch een schrijver van nachtlampjespoëzie*. Zo noem ik het. Die term ontleen ik aan het motto van Staring in mijn gedichtenbundel, een motto dat ongetwijfeld door niemand begrepen wordt. *Weergalmt mijn Lier, zij leent heur snaren / Tot geen vermeetlen kamp! Als Phebus opsteeg uit de baren / Doofde Epicteet zijn lamp*. Epictetus de stoïcijn die had een lamp waarbij ie 's nachts studeerde. Anderen wilden bij die lamp inslapen om even wijs te worden als Epictetus. Maar hij was slim genoeg om de lamp uit te draaien als de god van de dichters en van de zon opsteeg. Vandaar. Voor mij begint de poëzie bij de Schoolmeester, Gerrit Janszoon van der Linde. Niet bij Kloos, bij Gorter ook niet, al evenmin bij Gezelle.'

Hoe denk je over de literaire kritiek?

'Ja, god, heeft die ooit bestaan? Critici van formaat ontbreken in elk geval. Iemand heeft twee bundels geschreven, heeft genoeg van vertalen en mag kritieken schrijven voor een krant. Ik zie mezelf dat lot boven het hoofd hangen, ware het niet dat ik voor mij wat anders uitgestippeld heb.' Hij voegt er grijnzend aan toe: 'Ik ben corrupt genoeg om volgend jaar vergeten te zijn wat ik dit jaar gezegd heb.'

Je hebt ergens gezegd: Ik zie exact de weg voor mij uitgestippeld, de eerste vijftien jaar. Wat zie je dan?

'Ik heb al een idee van wat ik de komende jaren ga schrijven.

De titels staan vast van de volgende tien gedichtenbundels. Er is een map vol met eerste regels, dus het halve werk is al binnen. Als kind van veertien had ik dat al. Ik had Spinoza opgeslagen maar gezien dat het te moeilijk voor me was en dat ik het pas weer op zou slaan op mijn vijfentwintigste. Ik geloof dat ik gelijk gehad heb. Volgend jaar ben ik aan Spinoza toe.'

De eerste regels van een gedicht zijn niet zo moeilijk. Daarna komt het pas. Komrij houdt zijn hoofd scheef. 'Dat ligt er maar aan. Iedereen kan het leren, hè. Ik heb geen grote onderwerpen nodig om daar al stormluchtend à la Troje over te schrijven. Nee, de eerste regel en de laatste regel vormen de spanning van het gedicht. Als je de ruimte daartussen opvult met stoplappen, ben je een slecht dichter. Weet je de boog gespannen te houden, dan ben je goed. Het blijft systematisch werken. Het moment baart geen gedichten en de alcohol al evenmin.'

Hij heeft een inval: 'Weet je hoe het volgende boek van Harry Mulisch gaat heten? "Het Maagdenbataljon". Hij is toch zo dol op marcherende vrouwen met stenguns? Nee, ik ben niet iemand die koffie drinkt in de Cubaanse ambassade daar, hoe heet-ie, Americain, ironisch genoeg.'

Wat me bij je poëzie is oogevallen: de vorm is traditioneel terwijl de inhoud weinig conventioneel is.

'Ja, de inhoud is niet conventioneel. En ik ben van plan steeds moeilijker vormen te gaan kiezen. Waar blijft anders het plezier? Ik wil bijvoorbeeld een gedicht maken van 33 rijmende regels die allemaal met A beginnen. De E-legende van Jacob van Lennep, hè, het verhaal dat uitsluitend de E als klinker heeft, daar kan ik een nacht over wakker liggen.'

Hoe moeilijker hoe plezieriger voor jou?

'Jazeker. Slechts profeten doen anders. Ik ben geen profeet. Ik bejubel geen bebaarde grote leiders en ik klaag ook niet over gebrek aan communicatie.'

Vind je het naar om geïnterviewd te worden?

'Nee, ik ben er dol op. Ik zou pas gelukkig zijn als de journalisten zich verdrongen voor mijn deur. Nou dan weet je het wel.'

Voel je je een kunstenaar?

'In de letterlijke betekenis van het woord wel, maar niet in de betekenis die het woord op het ogenblik heeft en helemaal niet

op de manier als de dagbladen ons het proberen voor te spiegelen. Ik voel me eerder een volstrekt immoreel wezen.'

Hoe bedoel je dat?

'Voor mij kan er niet genoeg immoraliteit op de wereld wezen. Het is misschien allemaal iets te rechtlijnig. Ik eh... ben in staat om iemand met de grootste hoffelijkheid te behandelen en de andere dag grof te bejegenen en "te overladen met schande" zoals Piet Paaltjens dat noemt. Maar nooit tramconducteurs want daar heb ik een hekel aan.'

'En C&A-verkopers,' lacht Charles.

Wat versta je onder immoraliteit?

'Zullen we dat tot een afzonderlijk interview bewaren? Wie zou ik zijn dat ik dat in één zin zou kunnen zeggen. Ik moet over alles heel lang nadenken. Dus.'

Wat maakt iets dat geschreven is tot literatuur? Wat is literatuur?

Hij steekt zijn armen stokkerig in de lucht: 'Ik zou het niet weten. Er zijn zoveel rotverhaaltjes verteld. Je voelt het op de één of andere manier. Dat is natuurlijk ook een rotverhaaltje. Er moet een exacte formulering te vinden zijn en ook die zou ik kunnen vinden als je me daar de tijd voor geeft. Want dan zou je meteen de vraag moeten stellen: Is slechte literatuur óók literatuur? Hè? Dus dat wordt een hele heksentoer, zo'n definitie.' Hij grinnikt geniepig: 'Kan wel eens veertien dagen duren.'

'Het Groot Grollenboek' bevat verhalen uit de vijftiende eeuw; het boek over Pausin Johanna is door Rhoïdis in 1865 geschreven; zo zijn er nog meer aanwijzingen voor jouw voorkeur voor het verleden.

'Nou, een voorkeur voor het verleden heb ik niet. Ik vind wel dat we miserabel achteruit gegaan zijn. We hebben de Franse revolutie gehad, toen de Oktoberrevolutie en nu vervallen we in precies dezelfde fouten zonder iets geleerd te hebben. Ze weten nog steeds niet dat revolutionairen op bloed belust zijn en de hoofden willen zien rollen. Ik ben meer revolutionair dan de revolutionairen, maar ik ben huiverig voor alles wat met meer dan drie mensen plaats vindt. Niemand kan meer verantwoordelijk gesteld worden voor zijn daden als hij ondergaat in de groep. Groepsvorming is een hardnekkige poging om de eigen nietszeg-

gendheid en leegte te verdonkeremanen. Wie weet wat voor onheil de heer Mulisch al aanricht, hoewel je dat ook niet moet overschatten. Dezelfde mensen die op de heer Mulisch ja en amen zeggen, diezelfden zouden ook alles voor zoete koek slikken van ieder ander die hen met enige persoonlijkheid tegemoet treedt. Het hele proces van het zich conformeren... Het "Avenue"-syndroom.'

Waar ben je op het ogenblik mee bezig?

'Ik heb enkele vertalingen onder handen. Bijvoorbeeld een Duitse roman over het liefdeleven van keizer Diocletianus. Het boek bestaat uitsluitend uit gefingeerde documenten, manuscripten, pamfletten. Heel knap gedaan. Het is een roman die de homoseksualiteit behandelt vanuit de oudere man. Een problematiek en ellende die ik ook wel aangetroffen heb bij bepaalde vijftig-jarige pederasten hier ter stede. Het is - hoe zal ik het zeggen - psychologisch, hè. Maar echt een verrassend boek.'

Werk je ook aan de erotische poëzie van Goethe?

'Ja, dat zit al jaren in de pen. Voor bepaalde plannen heb ik tijd en geld nodig. Het kan nu eenmaal niet: vertalen gaat moeizaam en wordt slecht betaald. Maar alle hoop is nog niet vervlogen, want ik heb een stipendium aangevraagd. Van de regering. Van die uit de klei getrokken minister-president. Wel merkwaardig, ik heb van m'n leven nog geen De Jong ontmoet die minder miserabel was. Zoiets neem je niet eens als circusnummer. Maar afijn, mocht ik intussen dat stipendium krijgen of bijvoorbeeld de voetbalpool winnen, dan zou ik een heel heel lang essay willen schrijven, over Goethe. Met vertalingen uit zijn erotische poëzie, hexameters, dus drommels moeilijk, in het Nederlands althans. Een polemisch essay wel hoor, want er zijn aspecten van die Goethe waar ik werkelijk de pimpels van krijg, de stuipen.

Maar ik vind hem toch wel een belangwekkend man, belangwekkend tussen aanhalingstekens. Roland Holst heeft een enorme hekel aan Goethe. Eigenaardig als je weet dat hij op de meest nare kanten van Goethe lijkt. Als je Goethe een hofpoëet noemt, zoals Roland Holst gedaan heeft, die nota bene zelf een vers voor Beatrix heeft geschreven. Nou, dat is het einde. Tja, ik hou niet van die zeemeeuwenvluchten. Ik kan er niets aan doen, ik kan er echt niets aan doen. Ik hou er niet van.'

Er komt een tweede dichtbundel van jou.

‘“*Alle vlees is als gras of het knekelhuis op de dodenakker*”. Een vrij lange titel, ja. Maar dat duurt nog wel een jaar. Hoewel, ik heb pas zulke goeie recensies gehad, dat het misschien maar een half jaar duurt.’

Is er verband tussen de kritiek en je produktiviteit?

‘Het is natuurlijk niet aardig als iedereen zwijgt als het graf. Dan kun je net zo goed ophouden. Dat is het enige wat je met gedichten kunt krijgen. Je mag blij zijn als er vijfentwintig verkocht worden en als surrogaat daarvoor lijst ik altijd de laatste goeie recensie in en hang hem op mijn rug. Eén van de onaangenaamste dingen is de vergelijking met de Barbarber-poëzie. De enige verklaring is volgens mij de tekst op de achterflap, dat akelige verhaaltje. Dat ik ooit gezegd heb mij verwant te voelen met de man die een gedicht schreef waarmee hij de tweede prijs won in een prijsvraag voor kolenhaarden: *Ziezo, de dag zit er weer op, bekroond door snert met worst*. Tja. Daaruit zou je kunnen concluderen dat die recensenten alleen de achterflap hebben gelezen, hetgeen overigens zeer begrijpelijk is... Mijn poëzie hoort maar thuis in één school en dat is de nachtlampjesschool.’

Ben jij rechtlijnig?

‘In zoverre dat ik alles laat schieten wat mij niet interesseert. Rechtlijnig in de zin van economisch dus, ja, voor honderd percent. Maar vanwaar die vraag?’

Je hebt in ‘Vrij Nederland’ naar aanleiding van Salvador Dali geschreven dat de rechtlijnigheid inherent is aan iedere vorm van genialiteit. Ik probeer uit te vissen of jij jezelf geniaal vindt.

Hij heeft enorm plezier achter zijn hand. Zegt dan: ‘Nee, want als ik geniaal zou zijn zou dat betekenen dat ik veronderstel dat de mensen zich zouden interesseren voor wat mij bezielde. En ik hoop in godsnaam dat ze dat niet doen.’

Maar je publiceert toch?

‘In mijn publicaties staat geen enkel intiem detail over mijn levenswandel. Ik heb mensen niets te vertellen waar ze een boodschap aan hebben.’

Waarom publiceer je dan?

Hij maakt een breed gebaar, kijkt me met grote ogen aan: ‘Waarom zaait een boer?’ Iedereen zwijgt. Komrij staart voor zich uit. Dan: ‘Die vraag is natuurlijk betrekkelijk eenvoudig. Er zijn

toch andere redenen om te publiceren dan de mensen deelgenoot te laten worden van je intieme zweetgeuren? Op een gegeven moment wordt het routine hè, dat publiceren. Het begint met het verlangen van het kind tussen al die boeken één boekje te zien met op de rug je eigen naam, niet geschreven maar gedrukt. En dan het verlangen een bibliotheek in te kunnen lopen en je naam in de kaartenbak terug te vinden: K, Ka, Ke, Ko, há, Komrij... en dan de la weer dicht te doen en tevreden weg te stappen. Op een gegeven moment zit je in de draaimolen.'

Je hebt in dat artikel in 'Vrij Nederland' ook geschreven: Per definitie is een scheppend mens nimmer fascist, wat men daaronder ook moge verstaan. Kun je dat verduidelijken?

'Ik zou die definitie willen aanhouden. Fascisten zijn geen scheppende mensen. Ze maken niets. En omgekeerd geldt dan natuurlijk dat een creatief mens geen fascist genoemd mag worden. Dat boek over Hitlers "Mein Kampf"... Ik heb het genoegen gehad om beroepshalve een paar maanden bezig te moeten zijn met "Mein Kampf", nou ja, genoegen, geen onverdeeld genoegen. "Mein Kampf" is het meest *sicke* boek dat ik ooit gelezen heb. Het is een uitermate geslaagde parodie. Het is alleen jammer dat de ideeën zo nodig ook nog 's verwezenlijkt moesten worden. Het is voor mij een van de grootste raadsels van deze eeuw waarom men de schrijver van "Mein Kampf" niet al heel vroeg beschouwd heeft als een pittoreske fanaticus. En waarom men hem niet te rechter tijd in de contraprestatie heeft gegooid met een liter witte jenever extra in de week.'

'"Mein Kampf" is rechtlijnig in de slechtste zin van het woord. Het is monsterachtig. Daar hoeft geen commentaar bij. Het is fabuleus wat daarin beweerd wordt; dat tart gewoon elke hoop in het bestaan van de mens. Het is pittoresk, meer niet. Het had verkort moeten worden zoals het boekje van Haring Arie of Rijk de Gooyer. Om inzicht te krijgen in het woord fascisme moeten we bij "Mein Kampf" zijn en bij de Vlamingen en verder al die nonsens hier; *iedereen die de grote bebaarde leider niet volgt heult met het groot-kapitaal*. Het lijkt me een fictie.'

Wat heb je tegen de Vlamingen?

'O, ik ben allergisch voor alles wat flamingant is. Het is infantiel te vechten om een taal. Als ik daar woonde, zou ik zo snel

mogelijk zien beide talen te beheersen en me nergens meer om te bekommeren. Flaminganten zijn ras-fascisten. Haat tegen een andere taal is voorkeur voor het volks-eigene en daarbij doet het niet meer terzake wanneer men mij vertelt dat ik moet begrijpen hoe dat alles historisch gegroeid is. Heb je nog een pikante vraag in petto?'

Martin Ros, redacteur van de Arbeiderspers, zegt dat jij een perfectionist bent.

'Ja. Ik zou alles zo lang mogelijk en zo goed mogelijk willen doen. Ik zou ook het werk van de corrector enzovoort willen doen. Ik ben perfectionistisch. Ik geloof dat de mens zonder die neiging geen recht van bestaan heeft.'

Dat is kras gezegd.

'Hou het daarbij. Evengoed is het mijn overtuiging dat je gedichten-schrijven kunt leren. Het systeem kun je leren. En wat daar bijkomt, ook dat is in termen te vangen. Het is geen ongrijpbare grootheid. Ik zeg niet dat het makkelijk is, maar het kan als je je best doet.'

Hoe oud was je toen je voor het eerst een gedicht maakte?

'Ik maakte een. twee-regelig gedicht toen de kunstmaan afgeschoten werd. Dat is wat ik mij herinner.'

Komrij gaat naar het toilet en komt terug: 'Ik weet het alweer. Op de wc kom ik altijd tot de prachtigste ingevingen. Het was zo: *De kunstmaan nu alreeds door Rusland afgeschoten / heeft de Russen zeer verblijd, d'Amerikanen zeer verdroten*.

Ik maakte ook balladen.' Hij declameert: '*Ik ga mijn troost wel zoeken bij Marie*... Zeemansliederen, terwijl ik nog nooit een zee gezien had.'

Ik vind je gedichten obscuur in dubbele zin: de humor is moeilijk toegankelijk, gesloten en de toon is donker, melancholiek.

'Er zit een behoorlijke dosis verlatenheid in, achter humor verborgen. Niemand heeft er behoefte aan te lezen dat het leven een naamloos trieste aangelegenheid is. Daar kom je niet verder mee. Dat kan ieder voor zichzelf wel uitvinden.'

Michael Tophoff | *De schrijver is een argusoog*

8.3.69

‘De taal op zichzelf boeit me. Elk woord heeft ontelbare mogelijkheden. De taal als sociaal middel komt bij mij op de tweede plaats, de *voertaal*, de methode om mededelingen te doen. Dat is een conflict. Ik ervaar die twee kanten van de taal als problematisch. Je wilt óók gelezen worden. Je wilt communiceren. De lezers moeten kunnen deelnemen. Ik zie voor mijzelf een heel strikte vorm van engagement: ik open als schrijver een ruimte waarin anderen méé kunnen gaan; waarbij zij betrokken kunnen zijn. Dat is een eis die ik een lezer stel: de bereidheid om actief deel te nemen aan dit proces.’

Michael Tophoff is 31 jaar. Hij publiceerde drie ‘romans’: ‘De falende stad’ ('65), ‘Leeg te aanvaarden’ ('66) en ‘Vertrektijden’ ('68). Zijn experimenteel proza is niet te vergelijken met wat wij gewend zijn als een roman te beschouwen.

Tophoff: ‘Mijn boeken betekenen een onderneming. Boeken van Van het Reve, Hermans, weet ik veel, die leg je na lezing neer, maar ik wil dat er méér gebeurt. Dat kost moeite. Bij muziek van Berio kan ik ook geen krant lezen, dan moet ik zeer actief luisteren. In Berlijn is een concertgebouw met weinig ramen en een sobere foyer neergezet; de architect zei: *je gaat naar een concertgebouw niet een avond uit, maar een avond er in*.

De beste boeken intrigeren me. Daar kom ik moeilijk doorheen. “Ulysses” van Joyce bijvoorbeeld. Na vijf pagina's kan ik onmogelijk verder. Er wordt een appèl op je gedaan als lezer. Zo'n boek verwerk je beetje bij beetje. Je pakt het steeds weer op. Ik wil nu een echt leesboek gaan schrijven: je kunt het overal open slaan, je hoeft het niet achter elkaar uit te lezen, je kunt halverwege beginnen. Ik zet vrij associatieve dingen op, structuren en omkeringen (volgen en achtervolgd worden bijvoorbeeld) spelen een rol, maar het verhaaltje is van geen belang.’

Michael Tophoff is in Duitsland geboren. Sinds zijn veertiende jaar woont hij in Nederland. Hij is twee-talig. Tot nu toe geeft hij als schrijver de voorkeur aan het Nederlands. Van zijn zestiende tot zijn vierentwintigste beperkte Tophoff zich tot poëzie. Zijn ge-

dichten verschenen in die jaren in literaire tijdschriften. Het radioprogramma ‘Vers in het gehoor’ wijdde een uitzending aan zijn poëzie.

‘Ik dacht vroeger helemaal niet aan proza. Wat ik van tijdgenoten las, boeide me niet erg. Vrij plotseling zág ik het. Ik maakte kennis met de Franse nouveau-roman-auteurs Robbe-Grillet en Claude Simon. Dat is een jaar of zeven geleden. Ik zag toen ook de film “Verleden jaar in Mariënbad”. Toen dacht ik. *Ja, dit is wel iets*. Sinds mijn vierentwintigste heb ik geen poëzie meer geschreven. Toch wil ik niet graag in de hoek van de *nouveau-roman* gedrukt worden. Zeker mijn laatste boek heeft zich helemaal uit die sfeer losgeschreven.’

Over zichzelf praat Tophoff met moeite en tegenzin: ‘De man achter de boeken, dat is de man in de boeken. Op die manier realiseer je een groot deel van je leven. Voor mij is schrijven zoiets als eten en drinken. Als ik een tijdje niet schrijf begin ik me beroerd te voelen. Toch is het niet zo dat ik zo nodig móet. Ik ben niet programmatisch, niet thematisch, ik breng geen bepaalde ideeën of strekkingen. De inhoud komt op de tweede plaats.’

Paul de Wispelaere, de Vlaamse criticus, formuleerde het eens zo: ‘...dat het hier niet gaat om de ontwikkeling van een “verhaal”, maar wel om de obsederende aanwezigheid van een argusoog dat een gebeuren herleidt tot een aantal beeldfragmenten die elkaar niet chronologisch opvolgen, maar de tijd stilleggen en de ruimte fixeren in een wereld die uitsluitend z'n bestaan dankt aan de taal en de schriftuur.’

De schrijver is een argusoog. Je kunt ook zeggen: een camera die registreert. Het verschil met de traditionele romanschrijver is de nadrukkelijke interpretatie van de beelden door de auteur. Tophoff: ‘Ja, maar ik ben geen camera die domweg aanstaat en wat voor de lens komt lukraak vastlegt. Die registratie is altijd een selectie. Ik maak een werkelijkheid. De dingen spelen een grote rol. Er zijn omgevingen, situaties, *environments*. Daar lopen ook mensen in rond. De mensen staan op hetzelfde vlak als de dingen.

Bij andere schrijvers gaat 't toch altijd om de mensen. Annie doet dit, Piet dat. Bij mij is het samengeweven. De dingen roepen elkaar op. En verder: ik wil me rekenschap geven van de taal

zelf. Het gekke is dat in de kritieken altijd de inhoud wordt besproken; het verhaaltje wordt losgehaald, apart gezet. Maar het belangrijkste is de taal. *Ik doe dingen met taal en dat stelt dan min of meer iets voor*. Ze halen er allemaal hun eigen voorstelling uit. Iedere criticus geeft weer een ander verhaaltje. Dat vind ik dan wel weer leuk. Het betekent dat de tekst poly-interpretabel is, niet éénduidig. De lezer moet zelf werken, kan er zelf iets van maken.'

Michael Tophoff kan onmogelijk van het schrijfwerk leven. Hij heeft een halve baan ('die levert wel wat op') en daarnaast ontvangt hij sinds enkele jaren een stipendium van het Fonds der Letteren: 'Ik zou een beetje willen rondkijken, reizen en schrijven. Ik vind, een schrijver moet goed zitten, zoals iedere wetenschapper in een goed verwarmd modern laboratorium kan werken. Ik stel dezelfde voorwaarden voor een schrijver. En dezelfde eisen: zijn werk moet goed zijn.

Ik werk uiterst regelmatig. Ik tik dagelijks twee folio-vellen vol. Er is geen ratelende schrijfmachine, geen associatieve stroom, breed, op z'n Russisch. Misschien ben ik er te kritisch voor. Ik begin en weet bij god niet wat er komt. *Uiteindelijk schrijft het boek zichzelf*. De ene pagina roept de andere op. Er ontstaan flarden en op een gegeven moment loopt het gewoon door. Ook de mensen komen er min of meer vanzelf in. Ik werk nooit met concepten of invuloefeningen. Ik bedenk nooit een plot. Na afloop ga ik die flarden monteren. Ieder boek herschrijf ik twee keer. Bij de montage gooi ik verschrikkelijk veel weg. Ongeveer de helft verdwijnt in de prullenmand.'

Tophoff maakt voor Radio Bremen een experimentele tekst. Hij is ook bezig met een tekst voor een Duits tijdschrift. De N.C.R.V. zond vorig jaar '*Drie radiofonische fragmenten*' uit met muziek van drie jonge componisten (Joep Sträser, Jan Vriend, Jos Kunst) en brengt binnenkort de tekst (zonder muziek) '*Verbofoniën 2*'. Tophoff meent dat de radio meer experimenteermogelijkheden biedt dan de roman. Ook ziet hij veel in televisie.

'Ik wil gewoon eens meelopen bij de tv. In Bremen kan dat meteen. Ik heb met *Hans Otte*, de componist, gesproken. Ze zijn daar erg happig op een schrijver die in tv-experimenten geïnteresseerd is. Hier in Nederland niet. Visuele en auditieve ele-

menten op een nieuwe wijze samenvoegen... dat vinden ze veel te moeilijk. Ik heb de V.A.R.A. eens een voorstel gedaan, maar ze vonden het te experimenteel.

In Duitsland heeft de omroep geen leden. In Nederland zijn ze lui én bang voor hun leden. Het is hier toch treurig: “Peyton Place” en “Willem O. Duys”. Actief en serieus bezig zijn met dingen als beeld- en geluidprikkels, dat wordt hier systematisch uit de weg gegaan. Ze begrijpen er heel weinig van. De tv loopt vijftig jaar achter. Het moet gauw klaar zijn. Eventjes snel “Mutter Courage” op de beeldbuis brengen: gewoon de camera vóór het podium zetten, dan hebben ze televisie. Een giller.

Dat geldt voor alle zuilen. Het is dermate traditionalistisch. Er gebeurt niets op eigentijds gebied. *Ze willen een lekker hoorspel met theekopjesgerinkel*. Ik zou een totaliteit willen maken, die je overspoelt. Geluiden, geruis, kleuren, technieken, (versmelting van dat alles. Nu is het een kwestie van je tekst sturen en wachten tot ze het even uitzenden.

Je moet maken wat je wilt maken. Je kunt niet tegemoet komen aan de grootste gemene deler van het publiek. Het is hetzelfde als een bestseller schrijven. Mikken op de middelmaat. Dat kan ik wel, maar ik wil die vorm van prostitutie niet opbrengen.’

Sybren Polet | *'Ik maak geen mens van een romanfiguur.'*

14.3.69

'Je moet op het ogenblik twee soorten experimentele romans onderscheiden. Er zijn schrijvers die uitgaan van een bepaalde structuur, die structuurvernieuwend werken en die hun taal daarbij aanpassen. Daarnaast zijn er schrijvers die in de eerste plaats uitgaan van de taal als materiaal, de taal als zodanig, en die dan komen aan al of niet sterk door de taal bepaalde structuren. Dit zijn, dacht ik, de twee belangrijkste benaderingswijzen van de experimentele roman tegenwoordig.'

Sybren Polet (44) zegt dit in een gesprek over zijn onlangs verschenen roman 'Mannekino', het derde boek over een zekere Lokien. In 1961 debuteerde de dichter Sybren Polet als romanschrijver met 'Breekwater'. Zijn tweede boek 'Verboden tijd' verscheen in 1964.

'Ik geloof dat ik meer pas in het eerste genre. Ik ga uit van een bepaalde structuur, hoewel ik onnoemelijk veel aandacht besteed aan mijn taal. Het verschilt trouwens van boek tot boek bij mij. In mijn nieuwe roman gaat de taal misschien weer een grotere rol spelen.

Ja, ik ga door met het Lokien-project. Het nieuwe boek wordt het vierde deel, maar je kunt zeggen dat met de eerste drie boeken één sequentie is afgesloten. Ik hoop niet dat het weer zo lang zal duren. Ik werk met veel plezier en het gaat - voor mijn doen - vrij snel nu. Over een paar jaar zal het vierde boek wel verschijnen.'*

Over het verschil tussen 'de karakters' in de traditionele roman en die in de moderne roman zegt Polet:

'Eén van de aantrekkelijkheden van de moderne roman is dat je geen realistische personen hoeft te scheppen. De personen zijn open figuren. Lokien bijvoorbeeld ondergaat allerlei metamorfosen omdat hij geen vastgesteld karakter heeft. (Nu is karakter in de moderne psychologie ook al onderkend als een fictief begrip. Dit probeer ik in deze boeken te volgen.) Het fluctuerende karakter

* In 1970 verscheen zijn vierde roman: 'De sirkelbewoners'.

van de moderne roman staat tegenover het statische karakter van de klassieke roman. Dat zie je ook in mijn boeken. Ik ga daar ook mee dóór.'

Over Lokien zegt hij:

'Mijn bedoeling is dat zo'n Lokien-figuur alle kanten uit kan. Hij is duidelijk een type hè. Ik maak er geen mens van, wat op zichzelf trouwens onmogelijk is. Wel probeer ik hem binnen het kader van het boek zoveel mogelijk vlees en been mee te geven, zodatie geen schim blijft.

Ik zit in geen van de drie boeken zelf. Er worden mij allerlei dingen in de schoenen geschoven die nergens op slaan. Wat Lokien betreft, met hem identificeer ik mij helemaal niet. Ik vereenzelvig me eerder met thema's en motieven en situaties in die boeken dan met een bepaalde figuur. Toch staan ze niet buiten me, nee. Je projecteert altijd iets van jezelf in de figuren, maar al die figuren sámen zijn een wereld. Met die wereld identificeer ik me. De figuren zijn afsplitsingen van mij, maar ik heb er een weerzin tegen op zo'n smalle basis vastgelegd te worden.'

Over zijn gedichten, waar hij nu na jaren van concentratie op 'Mannekino' weer tijd aan wil besteden, zegt hij:

'Ik mag van mijn uitgever een verzamelbundel maken met een keuze uit voorgaand werk plus het nieuwe werk; ik mag ook eerst met een nieuwe bundel komen. Ik weet nog niet wat ik ga doen. De nieuwe gedichten trekken de lijn van mijn bundel *Konkrete poëzie* van zes jaar geleden dóór. In de afgelopen jaren heb ik poëtische notities gemaakt. Die ga ik nu uitwerken. Het klikt vrij gemakkelijk in elkaar. Het kost mij geen enkele moeite een gedicht van acht jaar geleden ter hand te nemen, me er in te verdiepen en het af te maken.'

Dank zij een stipendium van de regering kan Polet zich uitsluitend met schrijven bezighouden. Over zijn werkwijze zegt hij:

'Ik werk veel, regelmatig, heel geregeld. Ik werk lang aan iets, ben jaren met een boek bezig. "*Mannekino*" heeft me wel heel lang in beslag genomen. Dat kwam door de gecompliceerde structuur van dat boek: ik moest verschillende motieven en ontwikkelingslijnen tegelijk in het oog houden.

Er zijn gedichtencycli waar ik zo'n vijf of acht jaar mee bezig ben. De eerste opzet is er vrij snel, maar dan laat ik het liggen,

herneem het om het bij te schaven, om te schrappen, te zoeken naar het juiste woord. Als me één woord niet bevalt, laat ik het gedicht rustig een paar jaar liggen. Dat is een tamelijk frustrerende bezigheid. Ik heb veel meer ideeën dan ik uit kan werken. Dat maakt me soms wel eens dol.'

Over moderne poëzie:

'Wat wij beschouwen als de moderne poëzie heeft een lange traditie achter zich, van meer dan tien jaar of nog langer. Voor mij begint de moderne poëzie bij Walt Whitman bijvoorbeeld. En poëzie met zo'n traditie kun je bijna traditionele poëzie noemen, niet waar?

In dit stadium is het meer een kwestie van *mentaliteit* dan alleen maar een kwestie van vorm of een artistieke aangelegenheid. Je kunt niet meteen zeggen dat een bepaald gedicht al of niet modern is. Het gaat om de mentaliteit van het hele werk, de hele figuur.

W.F. Hermans bijvoorbeeld is niet een conservatief auteur omdat-ie boeken schrijft volgens een min of meer klassieke techniek, maar omdat zijn werk een mentaliteit ademt van een aarts-conservatieve en een door egocentrisme en megalomanie verziekte geest. Zie zijn interview in "Vrij Nederland" van 8 maart, waar nu ook al de hele Nederlandse poëzie in de grond wordt getrapt ter meerdere eer en glorie van onze heilige koe. Omgekeerd hoeft niet ieder experimenteel werk modern van mentaliteit te zijn. Het laatste boek van Ivo Michiels, dat de oorlog verheerlijkt, is daar een voorbeeld van. Overigens bewonder ik Michiels.

Hoewel ik zelf over het algemeen niet een erg discriminerend lezer ben gaat mijn voorkeur wel uit naar nieuwe vormen. Ik vind dat iemand die zich de moeite geeft iets nieuws op de markt te brengen daarvoor beloond zou moeten worden met op zijn minst wat extra aandacht, maar meestal is het omgekeerde het geval. Wij zijn een door en door conservatief volk, een volk van het veilige midden, ook in politiek opzicht. Wat W.F. Hermans betreft, die kan maar beter meteen lid worden van de Boerenpartij; hij woont toch al in Drente.'

Over het ontstaan van een boek:

'Ik zet wel een conceptie op, maar het belangrijkste is wat ingevuld wordt. Onbewuste krachten spelen mee. Een boek groeit,

kan heel anders uitgroeien dan je gedacht had. Kenmerkend voor de moderne roman is de vraag of er al of niet een verhaal in moet zitten, een fabel. De story op zichzelf is niet het belangrijkste. Het verhaal wordt tot motief. Dat zie je ook in “Mannekino”. Toch zijn er mensen die “Mannekino” lezen als een spanningsroman, als een detective zelfs. Ik vind het best als de onder- en boventonen maar dóórklinken en als de dubbele of driedubbele bodems maar gevoeld worden.’

Over zichzelf:

‘Ik ben 'n rationalist of laten we zeggen dat ik probéér een rationalist te zijn. De mens heeft nog zoveel irrationalisme in zich dat het rationalisme als ideaal het nastreven waard is. Ik geloof dat er te weinig verstandelijk en te veel emotioneel gedacht wordt. Irrationalisme is door de eeuwen heen de oorzaak geweest van een hoop ellende: godsdienstoorlogen, wereldoorlogen, rassendiscriminatie, ongewettigde superioriteitsgevoelens, noem maar op.

Ik geloof dat een rationeler denken de wereld alleen maar beter kan maken. Een rationelere politiek. De laatste jaren ben ik enorm politiek geïnteresseerd geraakt. In mijn nieuwe boek zullen ook heel wat politieke en sociologische elementen meespelen.

Máár... dit rationalisme legt me geen enkele beperking op. Mijn fantasie wordt er niet door aan banden gelegd, mijn visie of conceptie wordt er niet door in de weg gestaan. In het algemeen is in mijn werk het aandeel van het bewustzijn groot,’ zegt Sybren Polet. ‘Maar dit is alleen maar een vruchtbare, rijke bron die tot veel grotere gevarieerdheid in staat stelt dan een puur zintuiglijke benadering of een loutere werkelijkheidsbeschrijving.’

Louis Andriessen | *'Muziek is geordend geluid.'*

9.4.69

'Zeg Louis, mag ik er nu op rekenen dat je als een groote verstandige jongen terugkomt? Die, als hij uit school komt, om een boterham vráágt en niet zelf een heeleboel pakt en als hij een uur later aan tafel moet géén honger heeft en ons maar laat roepen. Groote jongens weten wat moeders vervelend vinden en dat doen ze dan niet, omdat ze niet van ruzie houden, want dat is ongezellig. Zul je iedere dag *een beetje piano studeeren zonder dat wij er om hoeven te smeeken en eindelijk kwaad worden. Doe nou alles uit jezelf vóór wij boos zijn, beloof je me dat?'*

Louis beloofde het, studeerde piano en compositie aan het Haags conservatorium en schreef - vele jaren na bovenstaande brief van zijn moeder - het stuk voor twee musici 'Souvenirs de mon enfance', (Jeugdherinneringen), waarvan de tekst te vinden is in de gelijknamige 'Barbarberdoos':

0' 00'" De pianist start weergave via geluidsband van *Concertino da Camara* voor saxofoon en orkest van Jacques Ibert.

0' 15'" De pianist deelt aan het publiek ter inzage uit filmsterren-foto's uit de jaren 1948 tot 1952.

4' 02'" De saxofonist zet in, synchroon met de geluidsband op maat 3 deel twee Ibert. Band fades uit in dezelfde maat. De pianist gaat terug naar het podium, stopt de band en begeleidt op de piano de saxofonist van cijfer 24 tot en met cijfer 25.

5' 48'" De pianist staat op en start weergave via grammofoon van de 'St Louis Blues' door het orkest van Gil Evans. De saxofonist speelt zijn partij uit tot cijfer 26. Vervolgens herhaalt de pianist en de begeleiding vanaf cijfer 24, doch speelt nu door tot en met de eerste tel van cijfer 26.

7' 54'" De pianist gaat de zaal in en verzamelt de filmsterrenfoto's. De saxofonist herhaalt eventueel zijn partij van cijfer 24 tot cijfer 26.

11' 10'" De pianist gaat terug naar het podium en stopt de grammofoonplaat.

Helemaal braaf - zoals zijn moeder het gewild heeft - is Louis

Andriessen dus niet geworden. Dat was in 1955 al te voorspellen, toen Louis-Joseph Andriessen, zoon van professor Hendrik Andriessen, in een brief aan Wim Witteman schreef: ‘Ik ga nu een driedelig stuk spelen met de titels: “Vrede-Oorlog-Vrede”. Die vrede is dan een beetje zijken met e-bes-es-akkoordjes en die Oorlog lekker hengsten in die Badingstoonladder.’

Samen met de schrijver en Barbarber-redacteur J. Bernlef heeft de componist Louis Andriessen - inmiddels bijna 30 jaar - zijn herinneringen in een ‘Barbarberdoos’ bijeengebracht. De doos is uitgegeven door Querido.

De citaten, brieven en knipsels (bijvoorbeeld een stuk uit ‘De Telegraaf’ van 6 juni 1939, de geboortedag van Louis, met als kop boven een tweekoloms-bericht: *Hitler verdedigt zijn steun aan Franco*), die teksten dus zijn geordend door Bernlef; de muziekcitaten en eigen composities door Andriessen.

Deze doos vol jeugdsentiment is voortgekomen uit een opdracht van het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk. Louis Andriessen moest een stuk voor vergevorderde amateurs schrijven. ‘Dat liep uit de hand,’ zegt hij nu. De verzameling teksten en de verschillende pianostukken zijn een soort *Mens-erger-je-niet* geworden: ‘*Souvenirs* is bedoeld voor huiselijk gebruik, om met vrienden mee te rommelen. Alles mag. Elk fragment kan met elk ander fragment worden gecombineerd.’

Volgens de gebruiksaanwijzing bij de doos is het mogelijk elk van de afgeronde stukken apart, of in elke willekeurige combinatie van elk willekeurig aantal uit te voeren. ‘Doch interessanter lijkt het de componist de mogelijkheden te onderzoeken verschillende delen en/of fragmenten tegelijkertijd te laten klinken. Bijvoorbeeld voor twee piano's, of meer, of piano vierhandig, of voor piano('s) en vooraf opgenomen piano('s) op geluidsband. In principe kunt u alles met alles combineren; het is ook niet nodig de afgeronde composities afgerond ten gehore te brengen.’

Louis Andriessen heeft in de muziek van ‘Souvenirs de mon enfance’ uiteindelijk maar één componist letterlijk geciteerd: Strawinski. (Daarnaast zijn er stijl-citaten, bijvoorbeeld van Fauré en Van Delden, maar die tellen niet mee.) Wie in de muziek van Andriessen precies de citaten (akkoorden, korte melodiefragmentjes) van Strawinski kan aanwijzen, kan een hoofdprijs van hon-

derd gulden winnen.

‘Strawinski zou best eens vervelend kunnen worden, als-ie het wist van die citaten,’ zegt Louis Andriessen. ‘Ik bewonder hem, maar wij weten ook dat-ie erg zuinig is. Overigens geeft zijn persoon er juist alle aanleiding toe hem te citeren: ik heb van hem geleerd voortdurend te polemiseren met de actualiteit en met de geschiedenis. Polemiseren met dode figuren en hun nog levend werk geeft blijk van tegelijk bewondering èn kritiek. Ik vind dat je in de vorm van polemiek ook met levende componisten kunt samenwerken. Strawinski heeft alleen voor de doden gekozen, ik kies voor de levenden.’

Over zijn composities, die de laatste tijd vooral citaten-collages zijn, zegt hij:

‘Je moet je niet bekommeren om een eigen stijl, maar om de polemiek met de realiteit. Alles om je heen is bruikbaar. Je kunt het speels doen zodat je 'n “Barbarberdoos” krijgt; je kunt het ook ernstig, streng doen zodat je een stuk krijgt zoals ik voor het politiek concert in Carré destijds heb geschreven.

Citaten hangen in de lucht. Misja Mengelberg heeft de stijlloosheid in Nederland geïntroduceerd. Hij bracht het in '60 mee uit Darmstadt, waar “Liebesträume” verknipt was top *camp*, stijlloze ouderwetsheid. *Camp* betekent zoiets als het gebruik van verouderde dingen, dingen waar juist iedereen van vindt dat het slecht is, óók de bourgeois. De grootste Nederlandse vertegenwoordiger van *camp* is Willem Breuker. Hij gaat het verst. Hij betrekt er bijvoorbeeld de méézingers bij.’

Over zijn eigen ontwikkeling:

‘Ik ben pas met die stijlloosheid begonnen toen ik door alles heen was gegaan. Alles, dat is de muziek van mijn vader en mijn broer, mijn grootvader, mijn leraar, alle actuele stromingen. Ik heb één ding begrepen: de persoonlijkheid dient niet om je eigen zegje te zeggen. Het gaat er niet om wie ik ben als wel om wat ik met de muziek heb gedaan. Mijn hoogste ideaal is dat elk stuk volkomen anders is dan het vorige. Dat is iets wat Strawinski gelukt is.’

Over zijn maatschappelijke visie:

‘Vroeger zag ik het als mijn eerste taak om goeie muziek te schrijven. Ik heb nu wel bewezen dat ik dát kan. Nu gaat het er

mij om te weten *voor wie* ik goeie muziek schrijf. Ik moet me tegelijkertijd realiseren hoe de maatschappij in elkaar zit. Het publiek is een samenscholing, een ondefinieerbare groep nieuwsgierigen op het marktplein.

Eén aspect van de bijna-socialistische maatschappij die Nederland is, is dat Klompé begrijpt dat de mensen die nieuwe dingen maken subsidie moeten krijgen en *niet* de lui die uitgaan van de vraag van het publiek (zoals Paul Kijzer). Socialisering betekent niet de popularisering van de kunst, maar betekent dat je de hele maatschappij op een hoger plan brengt. Dus: niet eenvoudige muziek brengen, maar de mensen leren luisteren naar moeilijke muziek. Waarbij ik dan terugkom op mijn eerste taak: je moet goeie muziek schrijven.'

Doordenkend op de socialisering van de kunst zegt hij: 'Dat citeren wat je om je heen vindt, dat gebruiken van *objets trouvés* heeft daar alles mee te maken: je heft de scheiding tussen kunst en leven op. De vraag van de behoudenden - of je een politiek concert mag subsidiëren - is volledig ongegrond. Politiek en kunst zijn niet te scheiden. Niet dat je in muziek politieke opvattingen kunt uitdragen, of dat je van noten kunt zegger dat ze links of rechts zijn, maar het is wél zo dat kunst altijd in een maatschappelijk kader valt. Het Concertgebouw is van het establishment. In Carré hebben wij willen zeggen wat het politieke kader was van ons concert.

Voor een heleboel mensen staan kunst én politiek buiten het dagelijkse leven. Politiek betekent dan dat je eens in de zoveel jaar moet stemmen; kunst is iets waar je je af en toe door laat amuseren. Ik vind dat deze twee dingen juist het fundament van het leven zijn.'

Over opdrachten:

'Ik prijs me tot de weinige gelukkigen die van componeren kunnen leven. Ik krijg regelmatig opdrachten en ik heb nu ook een baan bij de toneelgroep "Globe". Daarnaast ben ik muzikaal adviseur - hoewel incidenteel - van de toneelgroep "Studio". Ik heb zojuist een grote opdracht gehad: ik moet een stuk schrijven voor het nieuwe orgel van De Doelen in Rotterdam; ik schroom niet daarbij de zuiver Nederlandse liederen uit "Valerius' *Gedenckklank*" te gebruiken voor de jongenskoren of het "*Geuzenliedboek*"

te citeren.

Nu ben ik met een stuk bezig voor mijn vrienden, voor Reinbert de Leeuw, voor Frans Brüggen en zijn elektrische contrabasblokfluit, voor de virtuoze basklarinet van Willem Breuker, voor de wrede altviool van Lodewijk de Boer en voor twee ongeschoolde zangeressen, bijvoorkeur actrices, leuke meisjes die het “Stabat Mater” van Pergolesi zingen, verschrikkelijk mooi. Het gaat heten “De werken van Carl Czerny”. Czerny is de componist van piano-leerboeken als “Schule des Virtuosen en Schule der Fingerfertigkeit”.

Ik ben bijna klaar met een hoboconcertje van ongeveer twaalf minuten, waarin opgenomen een volledig in stijl geschreven Italiaans barok hoboconcertje van vier minuten als een fragmentje realiteit. Alles héél klein geschreven. De muziek die wij op het ogenblik onder meer om ons heen horen is Italiaans, barok, Vivaldi. Ik gebruik dat. Het lijkt zo gemakkelijk: je pikt iets van een ander, maar kom maar eens achter de wetten van zo'n stuk. Je moet je volledig met zo'n stijl engageren.

En dan ben ik natuurlijk bezig - iedere middag bijna - met de opera “Reconstructie”, óók een goed voorbeed van de socialisering van de kunst. Je produceert met vier componisten en twee schrijvers, je discussieert; die opera wordt tot in de kleinste details (door alle zeven samen gemaakt.’

Over het portret van Strawinski aan de muur:

‘Dat heb ik neergehangen zoals katholieken vroeger met een kruisbeeld deden. Hij kijkt bestraffend als je een fout maakt. Bij het componeren praat ik hardop, net als mijn broer Jurriaan. Ik zeg; *sorry* als ik iets verkeerd doe; dat heeft waarschijnlijk te maken met die polemiek. Ik praat met Vivaldi als ik dat hoboconcertje zit te maken. Met Bach heb ik ook veel gepraat.’

Over de tekeningen van Peter Vos op het deksel van de Barbarberdoos:

‘Peter is 'n boezemvriend uit mijn prepuberteit. Hij heeft allerlei anekdotes in de tekeningen verwerkt. Die badkuip hier, dat is een mooi verhaal. Toen ik tamelijk klein was ging ik eens met Guusje Heck, een buurjongetje, bootje spelen in het bad met alle viooltjes en er wáaren nogal wat viooltjes bij ons in huis. We wilden ook de cello nog in bad stoppen, maar die ging er niet in.

Mijn moeder zei: *dat Guusje dat nog doet, maar jij, jij weet wat violen zijn*... En later de moeder van Guusje Heck verontwaardigd: *Guusje weet bést wat violen zijn*. God ja, die Guusje Heck, wat zal er van hem geworden zijn?'

Over zijn persoonlijke definitie van muziek:

'Muziek is geordend geluid. Muziek is "dat geluid dat bepaalde chemische reacties in mijn hersenen in trilling brengt." Dat is het antwoord van de vakidioot. Als Willem Breuker en zijn vrienden ontzéttend hard door elkaar spelen vind ik het wel goéd. Jan Cremer zou waarschijnlijk antwoorden: *muziek is muziek die ik leuk vind*.

Je kunt ontroerd worden door een fascistisch lied, ik bedoel, een fascistische tekst met een goeie melodie. Ik ben anti-nationalistisch,' zegt Louis Andriessen, 'maar ik kan het Wilhelmus op de Dam op 4 mei verteren omdat het een ontzettend goeie melodie is.'

Jacq Firmin Vogelaar | *‘Literatuur moet de heersende mentaliteit radikaal te lijf gaan.’*

mei '69

Jacq Firmin Vogelaar wil om een goed gesprek te hebben over zijn werk tevoren mijn voornaamste vragen zien en er schriftelijk op reageren: de formuleringen zijn dan minder geïmproviseerd en het gesprek krijgt een stevige ondergrond. Ik stuur hem twaalf vragen, waarvan hij er elf beantwoordt.

Hieronder volgt de ‘authentieke’ weergave van het interview: eerst de oorspronkelijke schriftelijke reakties (waarvan ik de spelling heb aangepast aan de mijne), daarna notities van het mondelinge gedeelte. Vogelaar schrijft bij zijn antwoorden-op-papier: ‘Kan het moeilijk antwoorden noemen, eerder schema's voor antwoorden. Veel dingen kunnen onmogelijk anders dan (voorlopig) zo abstrakt geformuleerd worden.’

Volledigheidshalve: Vogelaar is in 1944 geboren; hij schreef in tijdschriften en publiceerde ‘Parterre, en van glas’ (1965, gedichten), ‘De komende en de gaande man’ (1965, stukken), ‘Anatomie van een glasachtig lichaam’ (1966, situatieroman), ‘Vijand gevraagd’ (1967, boerenroman), ‘Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval’ (1968, misdaadroman), ‘Het heeft geen naam’ (1968, stukken), ‘Kaleidiafragmenten’ (1970).

Sinds '65 heb je jaarlijks één of meer publikaties afgeleverd. Toch ben je voor zo'n 95 percent van het lezerspubliek een onbekend - of in elk geval onbegreper - auteur. Hoe is je reaktie hierop? Voel je je in dit isolement moedeloos of rankuneus?

Vogelaar: ‘Het is geen isolement dat ik zelf gekozen heb, hoewel ik me realiseer dat het een onmogelijke verwachting is bijval van de meerderheid te krijgen wanneer men probeert vérder te gaan, moeizaam andere vormen te zoeken. Dat zou een tegenspraak zijn, omdat de meesten erop getraind worden te krijgen wat ze vragen, nadat hun vragen zo zijn ingestudeerd dat het variaties van hetzelfde blijven: herkenningstekens waardoor mensen wat ze zijn bevestigd zien en nog meer hun bewustzijn verliezen van wat ze zouden moeten/kunnen zijn.

Ik voel wel rankune wanneer het isolement en de kleine aktieradius niet nodig zouden hoeven zijn; wanneer ik namelijk het slachtoffer word van een funktieverdeling (experimenteel, moeilijk, etc.) en opvoeding in gemakzucht (niet in de laatste plaats door de kritici). Het is natuurlijk niet goed dit feit - mijn isolement - tot mijzelf te beperken: het is alleen te begrijpen in samenhang met hoe kunst/literatuur funktioneert in onze samenleving (met het oog op de ontspanningsindustrie).

Dat isolement is voor mij geen reden om mijn stem wat te draaien zodat meer mensen het kunnen verstaan, juist het tegendeel merk ik: de enige manier om waar te maken wat ik gedaan heb is vérder gaan, zeker omdat ik geloof nog lang niet genoeg afgerekend te hebben met de traditie in mijzelf, met lege (en daarom zo lang levende) vormen van denken, zien en schrijven.'

Leef je alleen van het schrijven?

Vogelaar: 'Nog wel. Niet van de onmiddellijke verdiensten die mijn boeken opleveren, maar van een stipendium. Het voordeel hiervan is dat ik niet direkt afhankelijk ben van de waardering van de boeken. Ik leef nu tenminste niet van de beloning van prestaties, maar van het geld dat ik krijg omdat ik (wat dan ook) schrijf. Waarmee deze maatschappij het label koopt een kulturele maatschappij te zijn. Een nare bijsmaak geeft het feit dat dit iets is waarop iedereen recht heeft: middelen te krijgen naar behoefte, onafhankelijk van prestaties. Maar weigeren zou een vals asketisme zijn. Nu is zo'n stipendium een geïnstitutionaliseerde uitzondering voor ongeveer honderd man.'

Leef je alleen om te schrijven?

Vogelaar: 'Schrijven is voor mij geen doel, wel is het een vorm van leven zolang het schrijven mij de mogelijkheid geeft intenser en gekoncentreerder te voelen en te denken en daaraan tegelijk vorm te geven zodat het iets anders wordt dan ikzelf. Dit is het echte van het (schijnbaar) onechte. Zolang ik niet weet wat men met "het leven" bedoelt, omdat ik het eenvoudig een vervelende pesterige onmenselijke rottroep vind die me weinig stimuleert me er behaaglijk in te voelen, laat staat er adem- en bewusteloos in op te gaan (leef met plezier, ga met plezier in rook op), zolang geef ik de voorkeur aan een wereld die ik zelf nog enigszins in de hand heb. Leven van illusies, waarom niet zolang ik weet dat het

een illusie is en dat alleen illusies nog de mogelijkheid bieden het hoofd boven het zand te houden en te zien dat wat men voor realisme verslijt niet meer dan platte verzoening is. Ik geef toe: ik schrijf uit gebrekkigheid, dus niet uit overvloed. Wat zou ik teveel hebben waaraan ik anderen zou moeten laten deelhebben?'

Voel je je verwant met andere schrijvers? Zie je experimentele auteurs die in dezelfde richting werken als jij, vanuit eenzelfde visie op wat literatuur is/moet zijn/moet worden?

Vogelaar: 'Ik zie weinig of geen verwanten. Opmerkelijk is dat de bijna volledige afwezigheid van nieuwe pogingen een internationaal verschijnsel is. Is dat een teken van algemene onmacht? Waar er nog iets wordt uitgeprobeerd is het nog bijna uitsluitend een zich terugtrekken op het materiaal om althans met iets konkreets bezig te zijn. Op zich vind ik dat een mogelijkheid om verder te komen (eindelijk te weten waarmee men werkt en te zien dat het nooit ons eigen materiaal geweest is, dat het tjokvol zit met irrationaliteit en valse ideologie), wanneer het dan maar als middel gezien wordt. Nu zie je het meestal ongereflekteerd gebeuren: het uitschakelen van ideologie wordt zelf weer ideologie. De oudere generatie is het kwalijk te nemen dat ze allang vergeten zijn wat ze nu eigenlijk doen; de auteurs die het meest door middelbare scholieren gelezen worden zijn degenen die nog nooit iets nieuws of iets op een nieuwe manier gezegd hebben. Voor hen is de taal een reeks drukletters en is het denken een arsenaal van literaire klichees. Wat de jongeren doen - mijn leeftijdgenoten - is om treurig van te worden, het zijn de pages van de negentiende eeuw.'

Wat is literatuur volgens jou?

Vogelaar: 'Daarover kan ik alleen iets zeggen als ik inklusief zeg wat literatuur *moet* zijn. Wat literatuur nu is is ongeveer het tegendeel van wat het zou moeten zijn. En wat ze is en hoe ze gezien wordt is niet uitsluitend op haarzelf terug te voeren maar (nogmaals) voor een zeer groot deel op de funktie die ze in dit systeem krijgt toebedeeld. Als literatuur nu iets is voor weinigen kan dat een betreurenswaardig feit genoemd worden, maar voor hetzelfde geld biedt het juist daardoor de mogelijkheid haar kritische elementen weer aktueel te maken en als wapen te gebruiken. (Grote woorden die al pratend tot kleinere woordjes ge-

maakt moeten worden!)

Literatuur? Dat is een ongewone vorm van taalgebruik. Literatuur is minder dan het "normale" (normaliserende) taalgebruik een medium van kommunikatie, maar meer de plaats waar het bewustzijn zich vormt en wel in de eerste plaats in beelden die niet de afbeelding zijn van de werkelijkheid maar een verandering (omvorming) ervan. Literatuur moet een ingreep zijn in het gladde taal(mis)gebruik, alleen mogelijk door het horen en lezen te bemoeilijken, het al te snelle verstaan te verhinderen.

Als taal de produktieplaats van bewustzijn genoemd kan worden en als taal nu gebruikt wordt om de schijn definitief te maken (als gefixeerd tekensysteem waarbij geen breuk meer zichtbaar is tussen teken en betekenende) door de suggestie dat wat gezegd wordt ook werkelijk bestaat, dan is de voornaamste taak die literatuur zich nu moet stelen: de vanzelfsprekendheid en de verzoening van een valse onmidellijkheid te doorbreken.

Maar hoe dan ook blijft de taal en dus ook de literatuur een kommunikatie*middel*, dat meer moet kommuniceren dan haar formele struktuur. Als literatuur zichzelf beperkt tot informatie over haar formele inhoud wordt ze exklusief literatuur en legt ze zich neer bij de verdeling van de wereld in streng gescheiden deelbelangen, invloedssferen, en in haar afwijzing van onzin verdoemt ze zichzelf tot zinloosheid (onzin in de betekenis van: datgene waarvan men de zin nog niet kent).'

Hoe zie je de verhouding literatuur-werkelijkheid?

Vogelaar: 'De werkelijkheid bepaalt de verbeelding en bepaalt ook wat geschreven wordt én hoe geschreven wordt. Een literatuur die zich aanpast aan de werkelijkheid door haar als een geheel van vaststaande feiten aan te nemen waarbinnen eventueel variaties mogelijk zijn, zo'n literatuur werkt verzoenend. Dit is een realisme van de resignatieven, zoals ook waar te nemen bij een bepaalde generatie die zich op kritieke momenten steeds weer beroept op de realiteit, waarbij ze veranderbare elementen fixeren tot natuurwetmatigheden (zoals bijvoorbeeld geweld funktioneert in de meeste werken). Het is een nieuw literair thema geworden de grenzen tussen werkelijkheid en verbeelding onzekerder te maken - men vraagt zich dus wel af óf iets werkelijkheid is of verbeelding, maar wát in deze werkelijkheid of verbeel-

ding bestaat blijft buiten twijfel.

Literatuur die de werkelijkheid alleen beschouwt als materiaal, bewerkstelligt alleen estetisering van de werkelijkheid. Geëngageerde literatuur daarom die haar waarde ontleent aan het thema en van een stuk aktualiteit een nieuwe mythe maakt, is persé kontrarevolutionair. Het grote gevaar voor een revolutie die nu gemaakt wordt is dat van haar een kunstwerk gemaakt wordt. Pogingen tot opstand nu schijnen gefinancierd door uitgevershuizen, wat hun malaise eens temeer uitdrukt.

Literatuur kan een voorbeeld zijn van een bewustzijn dat verder gaat dan alleen reflektie (en dat heeft ze vóór op de kritische theorie), namelijk door meteen vormgeving te zijn d.w.z. dat haar kritiek op het bestaande meteen inhoudt dat die kritiek wordt waargemaakt. En dat kan ze alleen door voortdurend rekenschap te geven van het feit dat ze geen werkelijkheid is. Zoals ik mijn personages niet ben, en de situaties die ik schrijvend maak zijn ook niet de mijne, daarom kan ik ze juist schrijven. Het is een objektivatie (afstand die produktieve verhouding mogelijk maakt).

Het kan ook zijn dat een schrijver nu een ware kollektiviteit beter dient door op zijn eentje met zijn werk bezig te zijn, zonder enig krompomis, dan zich te onderwerpen aan de wensen en eisen van het bestaande, waaronder de eis dat het altijd ergens voor moet dienen. Maar waarvoor het dat wel zou moeten doen ligt maar al te zeer vast.'

Hoe zal de roman (het proza) zich volgens jou (moeten) ontwikkelen?

Vogelaar: 'Het enige wat de roman kan doen is uitdrukking te geven aan haar eigen onmogelijkheid en de noodzaak zichzelf op te heffen. Opheffen door geen roman meer te schrijven (terwijl er nog altijd duizenden boeken over de markt zullen schuiven) is geen oplossing. De enige manier om verder te komen is systematisch de oude vormen in je werk af te breken, niet omwille van het nieuwe als het nieuwe (als zodanig doet de nieuwe roman dienst op de markt), maar vanwege het feit dat de oude vormen de uitdrukking zijn van een verkeerde wijze van waarnemen, denken en voelen. Dat geldt niet alleen voor oude gangbare vormen maar ook voor affirmatieve kwasi-nieuwe vormen. (Vergelijk wat ik boven noemde: geëngageerde literatuur die haar

waardering verkrijgt door de waarde van het geleende thema, die dus zelfs van de aktualiteit, van de ellende, een verkoopartikel maakt. De vorm maakt haar onwaar!)

De werkelijkheid is voldoende geëstetiseerd, het gaat er om haar te veranderen. Een ontwikkeling voor mezelf zie ik voornamelijk in een nog rigoreuzer toepassen van het montage-principe.'

Tegen Auwera (in het boek Schrijven of schieten?) heb je gezegd: 'Kunst kan haar revolutionaire taak alleen vervullen als ze niet zelf deel van de gevestigde orde wordt.' Toch pas jij je in die orde door bijvoorbeeld je werk in handen te geven van een uitgever, een kommerciële firma, en je zo te onderwerpen aan het kapitalistische verkoopsysteem. Het lijkt me dat die situatie een konflikt in je zelf oproept. Het 'opruiende' voorwoord in je laatste boek verandert natuurlijk weinig aan de konventionele gang van zaken*.

Vogelaar: 'Het is inderdaad een konflikt. Het is evenwel niet op te lossen door als eenling een daad te stellen, die per definitie niet meer kan zijn dan een symbolisch gebaar. (Velen zouden maar al te graag zien dat ik het schrijven voor mezelf onmogelijk maak). Nu bijvoorbeeld ertoe overgaan de produktie van een boek in eigen hand te nemen zou betekenen dat ik mijzelf tot volslagen onmacht verdoemde, omdat produceren nog wel mogelijk is in een incidenteel geval maar distribueren geheel vastligt in handen van anderen, en alles drááit om die distributie. Dit soort heidendom is uitzichtloos en bovendien leidt het af van de werkelijke problematiek. Een objektieve situatie (dat de kunstindustrie zich steeds meer aanpast aan de eisen van de warenindustrie en daardoor het kunstwerk tot en met de inhoud misvormt tot een marktartikel) kan niet opgeheven worden door een subjektieve aktie.

Ik zie alleen een mogelijkheid als die aktie gebaseerd zou zijn

* In *Het heeft geen naam* staat: 'aan de lezer: Steel dit boek. De boekhandelaar verdient er 40% aan. Een boek is geen pak waspoeder. De auteur werkt niet alleen aan produkten, maar aan middelen tot produktie, nl. van andere gedachten. Het boek krijgt haar gebruikswaarde niet door het aantal kopers, maar door het aantal lezers. Lees dit boek.'

op solidariteit. Een solidariteit waarin op zijn minst de poging wordt gedaan het konkurrentieprincipe tussen schrijvers teniet te doen, een konkurrentie overigens die in de praktijk nauwelijks bestaat omdat de boekenproduktie een lopende band is geworden. Nu zijn de schrijvers weliswaar de producenten, maar ze hebben niets te zeggen over de wijze waarop hun produkten het publiek bereiken. Er wordt ook geen enkele poging gedaan zelf de produktiemiddelen in handen te nemen. De enige kooperatieve uitgeverij hier - de Bezige Bij - is een fiktie.'

Je hebt ook gezegd tegen Auwera: 'De literatuur kan geen regering doen vallen, maar ze kan wel sleutelen aan de mentaliteit die bepaalde regeringen mogelijk maakt.' Er is wel beweerd dat jij opzettelijk moeilijke boeken schrijft. Dat lijkt me niet te rijmen met jouw streven naar mentaliteitsverandering. Dat zou je toch op zo groot mogelijke schaal willen bewerkstelligen. Waarschijnlijk is de gekompliceerde struktuur van je boeken geen opzet maar noodzaak?

Vogelaar: 'Laat ik vooropstellen dat meer dan door de hele literatuur bij elkaar het bewustzijn beïnvloed wordt door de grote stroom van zgn. romannetjes, en meer ook natuurlijk door de verschillende media waaraan de literatuur verschillende van haar klassieke funkties heeft overgegeven.

De niet-onmiddellijke vorm van literatuur in het algemeen laat het niet toe illusies te koesteren over een onmiddellijk effekt. Vraag is dan wel hoe gebieden die niet direkt bestreken worden door het medium literatuur toch bereikt kunnen worden. Met het oog op de maatschappelijke determinatie van de literatuur moet ik zeggen dat ook dit probleem op de keper beschouwd een probleem is van de literatuur; het idee moet ontwikkeld worden wat ze verder nog kan doen en op welke manier. Ik geloof niet dat de oplossing gezocht moet worden in de richting van een kunstmatige vergroting van het publiek, meer bekendheid, etc.

Ik kan eigenlijk wel zeggen (dat moet uit het voorgaande duidelijk zijn) dat de enige manier om aan deze mentaliteitsverandering te werken is: de heersende mentaliteit radikaal te bekritiseren, dat wil tevens zeggen: de taal die als medium dient van deze mentaliteit radikaal te lijf te gaan. En het kan niet anders dan dat dat geen gemakkelijk karwei is en geen gemakkelijke resulta-

ten oplevert. Maar wat er gemakkelijk ingaat gaat er ook even gemakkelijk weer uit.

Het is dus niet zo dat ik wat in zich gemakkelijk zou zijn omwille van het spel opzettelijk moeilijk maak, maar eerder dat wat gemakkelijk lijkt (en deze schijn van gemakkelijkheid wordt in stand gehouden om het anders-denken te weren) weer laat zien als iets dat in feite helemaal niet zo enkel(een)voudig is. (Bv. een mens reduceren tot een prototypisch karakter, een situatie uitdunnen tot een "logische" reeks van oorzaak en gevolg, etc.)

Waartegen ik mij verzet is dat "verstaanbaarheid" zo vaak als moreel principe gehanteerd wordt, als zou het bestaansrecht van een schrijver pas bevestigd worden door het feit dat hij geaccepteerd wordt (en door wie dan wel?). Onverstaanbaarheid (als dat al zo is, en dan nog is het altijd onverstaanbaarheid voor bepaalde mensen of groepen) maakt wat ik maak onmachtig en onbruikbaar, dat is zo. Maar hoe dan ook betekent het dan een protest tegen een situatie die het onverstaanbaar maakt en tot luxe overbodigheid verdoemt, en een mogelijkheid om wat voor verstaanbaarheid en bruikbaarheid versleten wordt - waarbij deze schijn alleen dient om de mensen werkelijk stom en hanteerbaar te maken - in haar hart aan te grijpen. Nogmaals, de oplossing voor deze machteloosheid is beslist niet ermee ophouden.

Mijn werk moeilijk noemen hangt samen met de tendens om ook van "experimentele literatuur" een specialisme te maken en haar daardoor uit te schakelen. De enige mogelijkheid om verder te gaan is totale negatie en absoluut wantrouwen; in plaats van schijnbaar begrip en overeenstemming en vaag welbehagen dat bestaat bij de gratie van vrijwillige beperking, een radikale breuk; in plaats van een schijnbare kommunikatie helemáál geen kommunikatie.

De vorm van massale verspreiding, zoals nu alleen maar mogelijk is, is wezenlijk bepalend voor de inhoud. Ik zie het onechte van de wens om op grote schaal te werken. Dat zou betekenen dat men van de literatuur/kunst iets verwacht of zelfs eist dat ze vanwege haar aard niet kán geven. Ze kan de werkelijkheid niet veranderen. De werkelijkheid kan alleen met politieke (sociaal-ekonomische) middelen veranderd worden. Hoogstens kan men zeggen dat ze een middel is om de maatschappij te revolutione-

ren, een van de vele betere middelen. Beter omdat het een strijdmiddel is dat tegelijk ook iets van de toekomst waarmaakt.'

Je hebt gezegd: 'Kunst is in een reservaat ondergebracht; [...] *onschadelijk gemaakt.' De kunstenaars houden die situatie méé in stand: ze zijn radertjes in de kulturele industrie en kommercie. Denk je dat die situatie 'van binnenuit' te veranderen is of moeten de kunstenaars er buiten gaan staan en zelfstandig akties gaan voeren om te bereiken dat 'de verbeelding aan de macht' komt?*

Vogelaar: 'Ik geloof niet dat we de toestand waarin kunst onschadelijk wordt gemaakt doordat ze in een reservaat is gemanoeuvreerd, ongedaan kunnen maken door zelfstandige akties te gaan voeren. Een schrijver moet akties voeren als schrijver, d.w.z. al schrijvende, wat het andere natuurlijk niet uitsluit.

Laten we maar eens beginnen met te analyseren hoe we funktioneren in groter verband, hoe we ons verhoeren. Het is wel allemaal moeilijker dan het hier zo staat.'

Zie je nog een funktie voor de literaire kritiek (en de kunstkritiek in het algemeen), zoals die vandaag wordt geleverd?

Vogelaar: 'De kritiek heeft zich geheel verzelfstandigd. Ze handhaaft de arbeidsverdeling die de onmacht van de kunst bevestigt; de literatuurkritiek bevestigt het absolute onderscheid tussen literatuur en werkelijkheid, tussen fiktie en non-fiktie, tussen gevoel en verstand, tussen kunst en wetenschap, het onderscheid tussen de verschillende takken van kunst, diverse genres, stromingen, jaargetijden, etc. etc. Het kunstwerk wordt verder ook ontwapend door het uitsluitend op zijn maker terug te spelen.

De kritikus neemt het werk in bezit en beschikt erover, hij maakt ook uit voor wie het bestemd zal zijn; en het is de kritikus die beslist over de konsumptie, welke boeken wel of niet de moeite waard zijn om te lezen, wat men erin moet zoeken, hoe men zich ermee kan vermaken en hoe het boek het snelst verteerd kan worden. En langs deze omweg bepaalt hij ook de wijze van produktie, hoe meer hij eraan meewerkt het lezerspubliek te verdommen door ze in bescherming te nemen tegen moeilijke boeken.

De kritiek vertegenwoordigt een ideologie waarin de kultuur een reservaat is waar men zo behaaglijk mogelijk wordt vetge-

mest om in de dagelijkse praktijk des te beter uitgevreten te kunnen worden. Hoe dan ook, ze laat zich daarvoor toch maar gebruiken; ze suggereert toch maar een zin die in feite door een zinloos maatschappijsysteem allang is uitgeroeid, tot in de verste uithoekjes; zelfs het genoeglijk lezen van gedichtjes en het broddelwerk van de jonge onderzoekers is door irrationaliteit besmet.

Om het scherp te stellen: juist het gelukte gedicht, de roman die geslaagd heet te zijn, wordt verdacht als het ze gelukt is het onmenselijke in aangename vorm recht te doen.

De meeste kritiekers hebben blijkbaar niet in de gaten dat ze dienst doen als reklame-agenten. Minstens zou de kritiek de kloof duidelijk kunnen maken die er bestaat tussen een nog altijd elitair bedrijf en een met geweld domgehouden publiek, een kloof die niet overbrugd wordt door van de literatuurvervaardiger een schijn demokratische houding tel verlangen, die gelijk komt met van hem te vragen in Avenue-stijl te schrijven.

Het is zaak voor de kritiek het kunstwerk niet meer alleen als eindprodukt te zien, maar tevens als middel om in te grijpen. Daarom moet ze zorgen dat het goede klimaat er is om überhaupt goed te kunnen schrijven of laten we uit voorzorg zeggen dat er überhaupt nog geschreven en anders gedacht kan worden. Ze moet haar verbale macht uitoefenen om de maatschappelijke aktiviteit van “schrijven”, “filmmaken” en ook “kritiseren” optimaal mogelijk te maken, door om te beginnen de graad van afhankelijkheid te doorlichten; daarmee kan ze zelf produktief zijn.

Zouden de kritiekers kennis bezitten van de huidige produktieverhoudingen, van de produktiemiddelen die ter beschikking staan (en slechts voor vernietiging gebruikt worden) van de produktieprocessen en de maatschappelijke kontrole waaraan ze onderworpen zijn én van de positie van de kunstenaar als producent, dan zouden ze ook de inadekwaatheid zien van deze produktie- en konsumptieverhoudingen en kunstwerken die schijnbaar in alle vrijheid gefabriceerd en ingenomen worden alsof ze door dat alles niet besmet zouden zijn.

Maar ze zouden ook de inadekwaatheid moeten zien van zogenaamde progressieve werken (die zichzelf het label geven van “avant-garde”), die zichzelf manifesteren als propagandamiddel, een middel dat de zaak waar het om gaat ófwel estetiseert ófwel

simplifiseert en uiteindelijk de kunst de snijtanden uitbreekt door van de eigen geaardheid van het werk, namelijk dat het taalwerk is en juist geen werkelijkheid, af te zien.'

Tot zover het schriftelijk gedeelte van het interview. De twaalfde vraag beantwoordt Vogelaar liever tijdens het gesprek, waarvan hier het verslag volgt. Die twaalfde vraag luidt:

Kun je de ontwikkeling aanwijzen in je eigen werk? Welke veranderingen of welke verhevigingen zijn aantoonbaar wanneer je je eerste werk vergelijkt met dat waarmee je nu bezig bent?

Vogelaar: 'Het is moeilijk over een periode van zes of zeven jaar ontwikkelingen aan te wijzen. Ik ben op een bepaalde manier abstrakter gaan schrijven, minder met een verhaal erin. Er is een thema dat ik steeds op een ander niveau beschrijf. De figuren zijn steeds meen afgekapt tot enkele gegevens, bijvoorbeeld het geslacht. In de eerste boeken waren de situaties verwisselbaar, nu geldt dat ook voor de figuren. Ik maak er silhouetten van en gebruik ze als katalysator: als centrum waaromheen dingen gebeuren. Ik omcirkel een ik-figuur (die eigenlijk geen ik meer heeft), die dingen naar zich toehaalt.

Vroeger bouwde ik meer iets op, maakte een konstruktie. Nu probeer ik te demonteren; inplaats van montage is het nu demontage, analyse. Het centrum heeft zich ook wel een beetje verplaatst naar de taal. In het laatste stuk dat gepubliceerd is - de "fuga van mor & tor" in "Het heeft geen naam" -, heb ik systematisch alle bezittelijke voornaamwoorden weggelaten. Dan merk je hoe moeilijk dat is. Het gaat niet meer om zijn been of mijn been, maar om het been. Zo'n ervaring doe je op het papier op; het is jammer dat zoiets door niemand wordt opgemerkt. Blijkbaar zit je dan toch op een niveau te werken dat aan het gezichtsveld onttrokken is.'

Waar ben je op het ogenblik mee bezig?

Vogelaar: 'Met twee dingen. Met "Pp", dat is de afkorting van "proefpersoon". Daar ben ik al een hele tijd mee bezig. Ik doe ontzettend lang over het beginnen, het verzamelen van dingen die bruikbaar zijn. En het tweede heet "Hoe meer hoe minder". Waarschijnlijk worden dat waarnemingsproeven. Een soort collage van hoe het woord "geluk" bijvoorbeeld zich voordoet in kran-

ten en reklameteksten en dergelijke. Ik kan er moeilijk over praten als ik er mee bezig ben. Je schrijft zwijgend. De mensen met wie ik werk praten ook niet over mijn boeken. Misschien uit een soort valse schaamte. Het is toch vreemd dat literatuur geïdentificeerd wordt met je privé, alsof het toch een soort dagboek zou zijn dat je prijsgeeft.'

Je werkt met mensen van de Kritische Universiteit?

Vogelaar: 'Ja. Ik ben nu bezig met een bundel "Kunst als kritiek", met de ondertitel: "voorbeelden van een materialistische kunstopvatting". Het wordt een partijdige kunstsociologische reader. Die partijdigheid verantwoord ik in een inleiding in verband met de literatuurwetenschap en de kunstwetenschap, die zich nog nooit in hun objekten hebben geïnteresseerd. Die bundel krijgt een beetje perspektief als je hem past in het kader van wat Peter Weiss en LeRoi Jones bijvoorbeeld doen. Zo moet je die teksten (o.a. van Adorno, Marx, Enzensberger, Fischer) ook lezen. Ik ben ermee bezig in de hoop dat het een follow-up krijgt. De moeilijkheid is dat de meeste namen die erin voorkomen hier nog geïntroduceerd moeten worden.

Ik werk ook mee aan de serie *Permanente Kritiek;* daarvoor vertaal ik nu een boek van Reich. De *Kritiese Biblioteek* en *Permanente Kritiek* zijn series van drie uitgeverijen: Meulenhoff, Van Gennep en de Bij. We hebben er veel in geïnvesteerd als redaktie, maar het gaat helemaal niet. Van Gennep heeft van het begin af geweigerd de redaktie autonoom te laten werken. Voor ons lag het zwaartepunt bij die permanente kritiek die zich over een reeks van jaren zou uitstrekken. Het is het domme bewijs vam het feit dat de linkse uitgever Van Gennep het monopolie wil hebben als het linkse publikaties betreft. Hij behoudt zich het alleenrecht voor linkse lektuur te verkopen.

Marcuse hadden ze al kunnen vertalen toen-ie nog geen mode was, maar daar zijn ze dan te huiverig voor. Je kunt eeuwig Che Guevara's blijven uitgeven en nóg niemand is er socialistisch van geworden. Het is representatief voor de uitgevers. Ze brengen pas iets als het zonder risiko is. Bruna geeft net dát uit wat voorbij is. Meulenhoff komt pas met Cohn-Bendit als ze zeker zijn van de belangstelling. Het is vulstof volgens de laatste mode. Ieder manuskript wordt op z'n verkoopmerites beoordeeld; waar het eigen-

lijk om gaat - een stuk theorie waar je verder mee kunt komen, waar je de beweging een stoot mee kunt geven - vinden ze te moeilijk. Ze hebben een idee van het publiek en na verloop van tijd wordt dat beeld wáár, dan wil het publiek niet anders. Dat zie je ook bij de tv-programma's.

De enige konsekwentie is dat je zelf dingen uitgeeft, denk ik. Filmers, musici en schrijvers zouden samen een produktie- en distributiecentrum moeten organiseren. Dat zou betekenen dat je minder afhankelijk bent en dat de mensen die het kopen óók beter af zijn, met minder bemiddeling te maken hebben.'

Moeten er geen schilders in dat centrum meedoen?

Vogelaar: 'Beeldende kunst is het gebied waarop het meest gebeunhaasd wordt. Het is het meest afhankelijk van mode en reklame; ik zie daar niets meer gebeuren.

Ik heb niet het idee dat mijn werk ophoudt als ik het boek af heb. Je moet zien waar het voor díent, anders wordt het gekorrumpeerd. Mijn maken wordt vernield door wat ze verder met dat werk doen.

Ik ken geen enkele uitgeverij in Nederland waar echt met een schrijver gewerkt wordt aan een tekst, gepraat over een manuskript. In Duitsland zie je dat wel. Bij Suhrkamp wordt aan de teksten gesleuteld tot en met.

Een kritische uitgever zou een soort zelfbewustzijn van de schrijver kunnen zijn. Hoe gemakkelijker je uitgegeven wordt, hoe slordiger je schrijft. Ik heb bij Meulenhoff gezegd: ik wil dat elk boek dat ik binnenbreng gelezen wordt alsof het van een onbekende komt. Ze moeten er helemaal nieuw tegenover gaan staan. Nu sturen ze een manuskript van mij vrijwel ongezien naar de drukker. Er zou over gediskussieerd moeten worden met je uitgever, maar dan moet-ie het manuskript god-jezus ook twéé keer gelezen hebben.*

Het feit dat ze geen lektoren hebben is typerend. Het kost ze teveel. Als ze het zouden wagen goedkoper papier te nemen en

* Waarschijnlijk heeft Vogelaar een andere uitgeverij op het oog. Nadat de auteur eerst in een gesprek had toegegeven dat de gang van zaken wel enigszins anders is dan hij hier voorgeeft, weigerde hij tenslotte iedere wijziging. Nu ja, ieder vogeltje zingt zoals het zich genekt voelt. - S. (lektor Uitgeverij Meulenhoff).

voor dat geld een lektor aan te trekken... Die estetische opvatting van het boek, het ontwerp, de aandacht voor de flap enz., ik vind het grote kul. Het boek moet om het uiterlijk verkocht worden; zo begint het steeds meer op waspoeder te lijken.

De schrijver is een producent in dienst van het produktie-apparaat. Het zou omgekeerd moeten zijn. Zeg maar tien auteurs die mensen in dienst nemen, dán is de uitgeverij een middel. Daarvoor is solidariteit en kwaliteit nodig: ik zou niet graag met negen mensen werken die wel hetzelfde willen maar niet hetzelfde kunnen. Een overgangsfase zou bijvoorbeeld zijn als Meulenhoff een stuk van het bedrijf ter beschikking zou stellen van de auteurs.

Literatuur is toch al een sluitpost en als het dan ook nog verkwanseld wordt... Als je je manuskript ingeleverd hebt, heb je er niets moer mee te maken. Inzage in de kalkulatie, een stem bij de keuze van omslag en foto, etc., dat is er niet bij, hoewel ik bij mijn laatste boek bereikt heb dat omslagtekst en omslagfoto achterwege zijn gebleven. Geen foto en geen lulverhaal dus, maar daar is in feite natuurlijk niets mee veranderd. Je dient als vijgeblaadje voor dat grote concern, dan zou je wel wat meer te vertellen mogen hebben.

De ekonomische dwang is ontzettend: je moet met alles wat ze voor je doen blij zijn want je bent een verliespost. Ik zou wel een permanent tribunaal willen, há, waar je een uitgever op het matje kunt roepen: waarom ze weer tinnef op de markt hebben gebracht. Voor elk vaardeloos boek moet-ie verantwoording afleggen!

De uitgevers zijn van de schrijvers afhankelijk, maar uitendelijk zijn die schrijvers zo verwisselbaar dat ze ook als zodanig behandeld kunnen worden.'

Lees je veel?

Vogelaar: 'Ik lees vooral buiten-literair werk, sociologische en politieke boeken, hoewel ik de laatste tijd een stap terug maak. Voor mij wordt het een beetje schizofreen, dat werken voor de Kritische Universiteit en daarnaast funktioneren als schrijvend atoom. Wetenschappelijke boeken zijn duidelijk, één-duidig. Je moet dat omzetten. Ik begin er nu langzamerhand in te slagen gebieden bij elkaar te trekken. Het is wel leuk en wel om in een

Marx-werkgroep te zitten, maar hoe kan ik Marx produktief maken voor de kunst, voor mijn eigen werk?

Ik zit nu in de werkgroep Kultuurindustrie, waarvan de kunst een onderdeel is. De Kritische Universiteit is een idee gebleven en werkt nu als idee dóór. Hier en daar wordt het idee door een stel mensen vormgegeven. Dat is beter dan wanneer er een centrum zou zijn opgericht, een organisatie van mensen die ideeën hebben en andere mensen die die ideeën uitvoeren.

De tijd van demonstraties is voorbij. Het zwaartepunt is naar binnen verlegd. In plaats van op straat een konfrontatie uit te lokken met iemand die niet direkt je tegenstander is, staan we nu de konfrontatie met de onmiddellijke tegenstander voor: in het eigen bedrijf, in de eigen fakulteit, in de eigen uitgeverij. Dat maakt het veel hachelijker, maar zo kun je iets realiseren van je protest, van de ideeën.

Het is ontzettend jammer dat de linkse beweging kunst voorlopig niet belangrijk vindt. Ik zie dat als een levensgevaarlijke opvatting. Je kunt de verbeelding niet kaltstellen, zeker niet als we een maatschappij krijgen waarin kreativiteit een steeds grotere rol speelt. Op een gegeven moment kunnen we niet meer denken, alleen funktioneren. Ze zien kunst als iets voor de avonduren. Zelfs film wordt nog als iets bijkomstigs beschouwd, terwijl film een erg goed wapen zou kunnen zijn.'

Je hebt gesteld dat je weinig of geen verwanten kent in de literatuur. Zijn er ook geen schrijvers die je bewondert?

Vogelaar: 'Verwantschap betekent dat je voelt bij een andere schrijver: de volgende stap is een gemeenschappelijke stap. Ik voel dat niet of nauwelijks. Misschien bij Arno Schmidt. In Nederland zou ik het niet zien. Mark Insingel heeft misschien wel mogelijkheden, hoewel ik bang ben dat-ie zich begraaft in formalistische technieken.

De Duitser Hans G. Helms bewonder ik op een afstand omdat-ie zo ontzettend veel dingen tegelijk doet. Van hem neem ik waarschijnlijk ook een artikel op in de bundel "Kunst als kritiek".'

Je wilt het montage-principe nog rigoreuzer gaan toepassen. Kun je daar iets meer over zeggen?

Vogelaar: 'Ik ga steeds meer werken met tableaus, die ik dan

niet aan elkaar plak. Ik laat de breuken bestaan. Een dag is ook een montage van verschillende elementen. Ik wil die verschillende tableaus tégen elkaar zetten. De situatie niet aanvullen, niet afronden, maar in oorspronkelijke kontekst laten zien. Het is ergens vandaan gehaald. Je moet laten zien dat het ergens figureert en waar. Montage is een vorm van realisme, hè.

Je merkt hoe de oude opvatting van Literatuur in jezelf vast zit. Ik heb een ingebouwde veiligheidsklep: als het erg gemakkelijk gaat, als één bladzijde vloeiend ontstaat, dan denk ik héhé. Niet voor niets schrijft Mulisch in een lachstuip een boek. Mulisch is voor mij het symbool van wat het verst van mij verwijderd moet blijven.

De generatie van Mulisch en Hermans heeft op alle punten verstek laten gaan. Ze hebben zich tot heilige koeien laten maken, tot autoriteiten. Ze aksepteren in hun vak alles wat er gedaan is; er is geen refleksie op hun materiaal. Mulisch zou pas revolutionair worden als-ie zijn materiaal revolutionair zou benaderen.

Dat is de generatie van de skeptische toeschouwers. Ze nemen het de Kritische Universiteit kwalijk dat zij er niet bij betrokken worden! Het systematisch uitsluiten van zelfkritiek terwijl het intussen ouwe pruttelende mannetjes zijn geworden. Het is levensgevaarlijk zoals Mulisch over Cuba praat; hij ziet niet dat het een objektieve situatie is, hij bagatelliseert Cuba tot een verháál, hij betrekt het niet op zichzelf, op de aktualiteit hier. Het is een geschiedenis die nog gemaakt moet worden. Dat een 16-jarige Che Guevara als identifikatie-op-afstand neemt, o.k., maar dat 40-jarigen Che honderd keer sterker verheerlijken - als wapenbroeders - daar kun je om glimlachen.

Dit is geen kritiek op de personen, maar vooral op de schrijvers Mulisch, Hermans, etc. Je kunt in hun boeken aantonen dat ze geen enkele zelfkritiek hebben. Het is niet zo toevallig dat zowel Hermans als Mulisch het zochten in de exakte taalfilosofie, dat ze beiden volslagen kritiekloze fans zijn van Staal en Chomsky.'

Wat zijn je bezwaren tegen 'Podium'?

Vogelaar: 'Ik vind dat je de literatuur isoleert door er in de krant een bepaalde pagina voor in te ruimen; hetzelfde geldt voor literaire tijdschriften. Daarom heb ik tegenzin in *"Podium"*.

Ik heb er wel in gedebuteerd, dus je zou mijn afwijzing als een soort vadermoord kunnen zien... Veel groter nog is mijn tegenzin in *"Bijster"*, dat toch wel bijster slecht is, god-jezus, de stukjes mogen niet langer zijn dan twee pagina's, anders moet de lezer teveel moeite doen.

Die beperking dus vind ik bezwaarlijk; niet dat ze er politiek in moeten zetten want dat zouden ze dan toch weer als literatuur zien. Een literair tijdschrift heeft volgens mij alleen zin als het opgevat wordt als laboratorium. De dingen hoeven niet af te zijn, er zou over gediskussieerd kunnen worden in het blad. Als ze erin zouden slagen dat stuk kunst dat ze vertegenwoordigen te revolutioneren, dan zouden ze wel weer bestaansrecht krijgen. Maar juist dát doen ze niet.

Die begrenzing moet worden doorbroken. Je moet duidelijk maken hoe het lezen werkt, niet alleen binnen zichzelf. Ik zal een voorbeeld geven van wat ik bedoel. In de afgelopen tien jaar is er in de literatuur een verschuiving te zien geweest: de thematiek van de seksualiteit is nu voor een overgroot deel vervangen door de thematiek van de agressie. Dat loopt parallel met de ervaringen van studentenpsychiaters: tien jaar geleden kwamen de studenten met dromen vol seksuele spanningen, nu zitten hun dromen vol geweld. Dit is een objektief gegeven. Het geweld in een boek betekent méér dan er staat in dat boek; je moet de lijnen doortrekken. Iets wat in de werkelijkheid tamelijk amorf aanwezig is, wordt vertaald en kritisch vormgegeven in de literatuur. Een kritikus zou zo'n lijn moeten aangeven.

Het minste is een thema niet als toevalligheid te accepteren. De stijl, de vorm, enz., dat zijn allemaal geen toevalligheden. Als nu "geweld" in de literatuur overheerst is dat een verwijzing naar iets, naar onmacht bijvoorbeeld. Een Chinees schreef eens ergens: als een kat een muis bespringt, zwijgt de kat, maar de muis piept. De machtige zwijgt, de onmachtige praat. Of schrijft.'

Ben d'Armagnac en Gerrit Dekker | *'We zijn nog nooit zo dicht bij de werkelijkheid gekomen'*

13.9.69

Ben d'Armagnac en Gerrit Dekker exposeren altijd samen. D'Armagnac heeft de kimstnijverheidsschool, Dekker de grafische school gevolgd. D'Armagnac woonde een paar jaar bij Anton Heyboer. Ongeveer twee jaar geleden vertrokken ze uit Amsterdam en hielden ermee op etsen te maken. Met hun vrouwen begonnen ze een commune in een Zeeuws plattelandshuis. Later gingen de twee gezinnen afzonderlijk wonen. In Terneuzen hadden D'Armagnac en Dekker hun eerste expositie sinds het afscheid van Amsterdam. Zij lieten tentachtige, geteerde bouwsels zien ('Om netten in te boeten of rustig in te zitten niks-doen'). Onlangs hadden ze exposities in Middelburg, Schiedam en Loenersloot. Hun werk bestond uit geteerde scheepsspanten, vier stapels van honderd palen, primitief in elkaar getimmerde plankenhuisjes, oesterzeven en chinchillakooien. De opgestapelde chinchillakooien zijn door galerie Mickery in Loenersloot gekocht. D'Armagnac en Dekker zijn één dag naar Loenersloot gekomen om de kooien secuur te stapelen in de tuin onder de fruitbomen. Op dit neutrale terrein willen zij wel een gesprek voeren; in de beslotenheid van hun Zeeuwse huizen staan zij geen interviewers toe.

We zitten in het gras achter boerderij Mickery. Ben d'Armagnac en Gerrit Dekker hebben het stapelwerk onderbroken. Zonder tegenzin. 'Die kooien, die palen, het is zo lang geleden,' zegt d'Armagnac. 'Het is zo anders dan waar we nu mee bezig zijn.'

Dekker: 'We máken eigenlijk niets meer. We zijn nog nooit zo dicht bij de werkelijkheid gekomen...'

D'Armagnac: 'Een paar maanden geleden - het lijkt wel jaren terug - gingen we de dingen ergens vandaan halen, door het land rijden, kijken, en dan de dingen ergens gewoon neerzetten. Nu gebeurt haast alles in huis.'

Dekker: 'Het is heel simpel. We zijn vanaf die etsengeschiedenis steeds meer *het leven op zich* gaan nemen. Het wordt wel

steeds moeilijker die ontwikkeling te vertalen, naar buiten toe te brengen.'

D'Armagnac: 'Onzettend moeilijk. Je kan het haast niet onder woorden brengen. Het is zo totaal nieuw. Je doet het gewoon. Het gaat geruisloos.'

Dekker: 'Het is nog meer toegespitst op het leven alleen. We hebben er meer tijd voor gekregen. Vroeger verknoeide je energie aan objecten en projecten, weet ik wat. Nu besteden we alles aan het huis, voor het huis, het leven alleen. *Het leven te leven'*

D'Armagnac: 'Daar komt bij dat we uit elkaar groeien. We werken nu ieder afzonderlijk.'

Dekker: 'We zijn met precies hetzelfde bezig, alleen vanuit twee kanten gezien.'

D'Armagnac: 'Ik ben nu bezig een film te maken. Ik heb camera's in huis gehaald. Dat zijn wonderlijke dingen. Ik heb er eerst een beetje tegenaan gekeken. Nu heb ik een camera ingenaaid in een jas, hier onder mijn arm verborgen. Die camera zit aan mij vast, moet een soort vriendje worden aan wie je de dingen laat zien.

Als ik 's ochtends opsta trek ik het jasje aan waar alleen de lens uitsteekt. Ik laat het gewoon draaien tot ik er geen zin meer in heb. Ik zie wel wat er op komt. Van belichting en al die toestanden heb ik de ballen verstand. Dat hoeft ook niet. Ik wil een hele week opnemen, laten zien wat ik een hele week doe. Er zullen gesprekken en geluiden uit het huis opkomen. Het leven, ik weet het niet... De dag, gewoon. Er zijn drie camera's voor drie mensen. Elk mens maakt een eigen filmpje. Die drie films moeten straks op drie doeken naast elkaar worden geprojecteerd: drie levens.

Je moet niet speciale dingen gaan doen omdat die camera's draaien. Het moet niets uitmaken. We gaan gewoon door. Het leven. Pas op het moment dat het niets meer uitmaakt gaan de dingen gebeuren. Zolang ik er angst voor heb of het moet forceren, kan ik er niets mee doen. Je moet het leuk vinden, dan begint het.'

Dekker: 'Die kooien vinden we niet leuk meer. Dat is voorbij. Dat zouden verder alleen maar variaties op variaties op variaties worden. Dat heeft geen zin. *Je kan wel eindeloos dingen blijven*

versjouwen. Nee. Ik doe precies hetzelfde als Bennie, maar niet met een camera. Ik kan zo'n camera niet aan. Ik zou nooit een jasje maken en zo, er heel erg doende mee zijn. Ik ben niet zo'n doenerig iemand, ik maak niet makkelijk iets.

Ik ben aan het schrijven. Ik schrijf het op, de dingen die ik heel belangrijk vind voor een dag, de heel erg nare dingen of de heel erg fijne dingen. Ik heb behoefte om dat vast te leggen en om het mee te delen. Ik heb altijd een pennetje en papier in m'n zak. Ik ben van plan om als we uitgenodigd worden te exposeren een pakje brieven neer te leggen, gewoon. Zoals Bennie met z'n film doet, zo schrijf ik, eigenlijk. *Het is een samenvatting van het leven.'*

D'Armagnac: 'We zijn niet meer samen aan het werk, maar het komt wel uit dezelfde kern.'

Dekker: 'Daardoor wordt het completer... Als iemand nu vraagt: *wat zijn jullie aan het doen?* dan zeggen we: *we zijn aan het leven*. En we willen het meedelen.'

D'Armagnac: 'Als je ermee bezig bent gebeurt het voor jezelf. Puur en alleen omdat je het fijn vindt. Later wil je het meedelen en dan ontstaat pas de vraag of je het kunt overbrengen.'

Dekker: 'Ik schrijf hele vage en onaffe stukken. Het is geen dagboek, beslist niet. Ik behandel ook geen klare problemen. Als er bijvoorbeeld bij ons thuis een probleem is, dan heb ik behoefte om het op te schrijven. Als het later opgelost is schrijf ik het niet meer op, dan hóeft het niet meer. Ik heb het één keer geforceerd wel gedaan om het *compleet* te maken, maar dat is juist fout.

We moeten even helemaal het woord *kunst* vergeten. Of iets kunst is, dat moeten de mensen maar uitmaken. Als ze ons uitnodigen, oké, ze doen er maar mee, ze benoemen het maar. Voor ons is het een loskomen van remmingen.'

D'Armagnac: 'In Amsterdam maakten we etsen. We wilden verder komen, meer mogelijkheden zoeken. Die zagen we niet in de stad.'

Dekker: 'Te weten wie je bent.'

D'Armagnac: 'We zijn toen in Antwerpen gaan zitten, maar dat was toch ook een stad. Toen zijn we echt naar buiten gegaan. We hebben gezocht naar een zo ver mogelijk afgelegen huis.'

Dekker: 'Het is niet gelukt in één huis te wonen, hoewel we er

ontzettend hard aan hebben gewerkt. Het is eigenlijk mijn schuld. Voor mij kon het geen commune worden omdat ik een ontzettende hang heb naar eenzaamheid. Ik wil mezelf zo bewust mogelijk meemaken en kennen. Ik wil zo min mogelijk afleidingen hebben.'

D'Armagnac: 'Ik heb juist het tegenovergestelde. Ik vind het fijn als er dingen ontstaan door een groep, door mensen die met hetzelfde bezig zijn. Ik heb een tijd bij Heyboer gewoond, dat ging erg goed. Daar heb ik veel aan gehad. Ik geloof wel in een commune, al hoeft het niet per se.

De overgang van de stad naar de stilte was natuurlijk heel groot. In het begin trek je dingen aan, zoek je afleidingen om de stilte op te vangen. Daarna wordt het kringetje steeds kleiner om je heen.'

Dekker: 'Het is onzin om te zeggen dat wij ons terugtrekken, wereldvreemd, uit de beweging. Of dat we in een ivoren toren zitten... De beweging is nog nooit zo hevig geweest als nu, nu we eenzaam zijn. Je bent in het maatschappelijke verkeer veel eerder geneigd de beweging in jezelf af te stoten. In je eentje kun je het leven laten bewegen.'

D'Armagnac: 'Vroeger in de stad kwam er zóveel op je af dat je maar een kwart kon doen. Nu kun je het leven intenser doen. Nu zit je maar een beetje en pats! komt er iets op je af, je kunt het voor honderd percent uitputten. We hebben het gewoon ontzettend druk, vreselijk gek, want er gebeurt eigenlijk niks. Als je één ding uitgediept hebt, komt er iets anders, gebeurt er iets in huis of buiten.'

Dekker: 'We graven tot we er zijn. Al moeten we weken graven. In de stad krijg je daar de kans niet toe.'

D'Armagnac: 'Nu komt er bijvoorbeeld iemand langs en je hebt het gevoel dat het gesprek niet loopt, dat het niet helemaal goed zit; je hebt het gevoel dat dat uitgesproken moet worden. Dat doen we nu, terwijl je in de stad overspoeld wordt door weer iets anders en denkt: *nou, laat maar, dat komt nog wel eens*. Je doet kleine concessies. Je hebt zoveel vluchtheuveltjes de hele dag.'

Dekker: 'Wat de buitenwereld betreft hebben we gezorgd zo onafhankelijk mogelijk te zijn zodat je zo min mogelijk concessies hoeft te doen. We hebben bij wijze van spreken liever een grijp-

stuiver stuiver per dag van de gemeente dan dat we één dag moeten werken. *Als we maar kunnen leven zoals we willen*.

Dan houden we toch problemen genoeg over. Levensproblemen. Met jezelf of met een ander. Dingen die niet goed zijn gedaan, waar nare dingen uit ontstaan, daar ben je dagen mee bezig. Soms ook kun je de rust niet aan, zo veel rust tegelijk. Dan loop je als een gek door de boerderij te hollen.

Nu krijgen we het probleem van mijn dochtertje dat naar school moet. Nu moeten we kiezen: moeten wij ons leven aanpassen aan de school, geen reizen meer maken, óf moet je zeggen: *Monique heeft déze ouders, de school moet daar rekening mee houden?* Dat is een heel groot probleem eigenlijk. We kiezen waarschijnlijk wel voor het laatste. Ze is uiteindelijk een dochter van óns, wij zijn het best haar ouders als we ons leven zó door blijven leven. Dan gaat ze maar een paar weken niet naar school als wij een reis willen maken. Het lijkt mij zinvoller dat ze in zes weken hele goeie dingen ziet dan dat ze bijvoorbeeld van tien tot honderd leert tellen. Nee, we zullen toch geen concessies willen doen.'

D'Armagnac: 'We gaan ook niet meer naar openingen van tentoonstellingen. We hoeven gelukkig geen toestanden meer te timmeren of stapels neer te zetten. We gaan nu gewoon do dingen opsturen, de films en de brieven.'

Dekker: 'Maar nu moeten we wél even oppassen. Er hangt om ons heen een mythe van *die jongens in de koeiepoep*. Dat ís helemaal niet zó Wij willen juist van wetten afkomen, niet in een ivoren toren. We vermijden het gezellige babbelbezoek, zo van: *we komen eens effe kieken*. Maar bezoek met betekenis... we zíjn niet wereldvreemd, echt niet, maar we willen alles openhouden.

Ik krijg een beetje zat van die heyboeriaanse toestand. *Dat eeuwige vuil-element*. Alles is op zichzelf al vuil, we cultiveren het niet. In iedere catalogus en iedere kritiek staat het weer, maar het is een verouderd beeld. Het heeft te maken met het begin: toen weerden we de mensen af, konden het niet aan. Nu na twee of drie jaar heel hard werken kan me niet veel meer gebeuren. Ik heb het min of meer in de hand.

We zijn niet wereldvreemd of romantisch of anti-techniek. We hebben geen tv, maar niet uit principe. Ik zie me niet voor een

kastje zitten, maar er zou best eens iets geweldigs kunnen zijn waardoor ik zeg: *ja, TV*. maar donder er dan maar honderd in huis, overal toestellen, dan wil ik ook écht tv.'

D'Armagnac: 'Ik kan me voorstellen dat Joke zegt: *nou, oei, mensen op de maan* of zoiets, en dat je dan zo'n ding in huis haalt. Maar dan een flink aantal, ja, en op een gegeven moment met de bijl erin; dat moet kunnen.'

Dekker: 'We leven natuurlijk wel primitief, maar niet vuil. *We zijn eigenlijk heel proper.*'

D'Armagnac: 'We zijn geen kluizenaars.'

Dekker: 'Nee. Je wordt steeds minder bang voor situaties.'

D'Armagnac: 'Alles gaat geruisloos verder. Die palen, die kooien, dat is over. Die oesterzeven staan bij ons thuis, die zullen daar wel ingroeien of zo. We laten ze niet meer zien.'

Dekker: 'Iedereen mag van ons denken wat-ie wil. Wij zullen met nieuw werk wel laten zien dat we allang met iets anders bezig zijn. Alles haalt elkaar in. Eerst waren we *de jongens van de houten huisjes*, nu zijn we *de jongens van de palen en kooien*. Over een half jaar zijn we *de heren van de films en de brieven*. En dan zijn we zelf natuurlijk intussen alwéér met heel iets anders bezig.'

D'Armagnac: 'Het is niet belangrijk hoe ze ons zien. Je moet je daar niet over opwinden.'

K. Schippers | *Poëzie als amusement binnen een vierkante millimeter*

27.9.69

Als je op een vluchtheuvel
naar een tram loopt
en je hoort achter je
haastige voetstappen
hoe groot is dan de kans
dat je binnen een seconde
door een vage kennis
op de schouder
wordt getikt?

Dit is een tekst van *Gerard Stigter*, opgedragen aan zijn vrouw Erica. Gerard Stigter is de 'werkelijke' naam van *K. Schippers*. De tekst staat in zijn bundel 'Verplaatste tafels'.

'De werkelijkheid niet intensiveren, maar verijlen, wegmaken.' Dat is ook een tekst uit die bundel. Daarmee vat Schippers in enkele woorden samen welk idee achter zijn werk zit. 'Schermen vóór de werkelijkheid trekken. Iets opladen met zichzelf,' zegt hij. 'Als iets vóór iets anders schuift, denk dan niet meteen: *er ontgaat mij zoveel,* maar kijk naar wát er voor geschoven is. Dat kan heel boeiend zijn. Het geeft mij een explosief gevoel. Je moet je niet vastleggen op één manier van kijken.

Door de werkelijkheid te verijlen, er sluiers bovenop te leggen, op een controleerbare en heldere manier, bied ik een acceptabele methode om de dingen opnieuw te zien. Dacht ik wel. Kijk, het gaat mij om het idee. Zoals bet Schoonhoven als beeldend kunstenaar om het idee gaat. Daarom vind ik hem zo fascinerend: alleen het pure schikken, onderschikken, nevenschikken, het stapelen van vlakjes, het bouwen met vakjes, waardoor het licht anders valt, de schaduw zich anders aftekent. Gewoon vakmanschap.

Iets wat miniem lijkt, kleiner dan je kunt bedenken, als je je tot die kern beperkt, dan zijn de mogelijkheden eindeloos. Schoonhoven herhaalt zichzelf nooit. Telkens zijn de verschillen met vorig

werk enorm. Wat hij maakt is weergaloos boeiend voor iemand die goed kijkt.'

Volgens K. Schippers zijn er twee soorten kunstenaars. 'Je hebt de mensen die binnen het werk veel ideeën tegelijk vorm geven. En je hebt het type kunstenaar als Schoonhoven en Kouwenaar die één idee aanboren en daar duizend mogelijkheden uithalen. Als je die witte dingen van Schoonhoven ziet denk je: *wanneer zal-ie het einde bereiken?*, maar telkens boeit-ie weer met dat éne idee. Ik vind het magistraal.'

De 32-jarige K. Schippers (schoonzoon van Ed. Hoornik, zwager van J. Bernlef) is mede-oprichter van 'Barbarber, tijdschrift voor teksten' ('58), auteur van 'De waarheid als de koe' ('63) en 'Een klok en profil' ('65). Als Gerard Stigter verdient hij de kost met het schrijven van reclameteksten. Op zijn naam staan ook 'Een cheque voor de tandarts' ('67, samen met Bernlef) en '128 vel schrijfpapier' ('67, samen met C. Buddingh'). Buddingh' omschreef Schippers eens als *een man die door domweg te kijken overal de meest verwonderlijke patronen ontdekt*.

'Neem een wasbak in een slaapkamer, draai de camera even een stukje naar rechts, laten we zeggen 25 centimeter, en laat het behang zien,' zei Schippers. 'Dat schiet je nooit te binnen. Dat soort doffe, belegen plekken. Die vlakke plekken wil ik presenteren, maar dan niet met een *O, o, kijk hier eens* opgeladen. Ik wil het vlak laten, in zijn waarde laten zien. Dat is moeilijk. Ik wil in elk geval die vreselijke didactiek vermijden van *kijk toch eens, dat heb ik nu gezien*.

De dingen afschrapen maar toch geen zinloze informatie geven. Dingen maken waaraan niet zovéél te beleven valt, maar de mensen niet het gevoel geven dat ze met een kluitje in het riet worden gestuurd. En ook niet absurd willen doen, daar hou ik niet van: *zo absurd vind ik het allemaal niet*. Wat me vaak zo hindert als mensen iets maken, dat is de ingebouwde koketterie. Als ik nu dít zeg en dan éven wacht, dan komt het op de beste manier aan... Dat cabaret-maniertje om een mooi effect te bereiken. De bijna beledigende manier waarop het publiek wordt gehanteerd, gemanipuleerd. En wat zit er dan achter dat effect? Ik wil dat nou eens een tikje overboord gooien.

Ik hou wel van show, maar dan speels. Dat achteloze, hè.

Daarom vind ik Fred Astaire geweldig, dat *tap*-dansen zie je nergens meer: even het vloertje uitproberen, dan het hoedje van de piano pakken. Dat matte. Zingen kon-ie eigenlijk niet. Het meest heb ik gehad aan de films van Stan Laurel en Oliver Hardy: de gewoonste dingen zijn ze vergeten en dat brengen ze dan op een vanzelfsprekende manier.

Schrijven heeft toch ook altijd iets van een truc, een grapje, een kunstje. De boel verlinken, de andere kant optillen, op z'n minst op losse schroeven zetten. Die teksten in "Verplaatste tafels" hebben iets van speelgoed dat je moet opwinden en dat dan beweegt, sprongetjes maakt.'

Kijken wat voor weer het is op prentbriefkaarten is zo'n spelletje van Schippers. Of: *Een muur van mooie, rode baksteen wit laten pleisteren en op die gepleisterde muur weer zo'n behangetje van gefotografeerde bakstenen plakken*. Hij noemt het zelf *amusement binnen een vierkante millimeter*. Het heeft altijd met kijken te maken. Met poëzie? Dat kan hem niet schelen. 'Het gaat mij om het idee. Soms werk je het uit, soms niet. Een hoop dingen zou je kunnen maken, misschien doe ik het nog wel eens.

Op het moment ben ik bezig met de relatie tussen kleur en gewicht. Ik ga een does maken waarin de meest uiteenlopende materialen zitten, van het lichtste hout tot en met het zware lood. Het worden tien kubussen, heel glad geschuurd, zodat je niet kunt *voelen* welk materiaal het is. De loden kubus geef ik de kleur van licht plastic en het hout maak ik dof grijs of zwart. De kleur moet de aandacht van het gewicht afleiden en er zelfs mee in tegenspraak zijn. Dat geeft een gek gevoel.

Nou ja, wat is dat voor een idee? Poëzie? Beeldende kunst? Het idee is gewoon goed. Je kunt het opschrijven, je kunt het maken. Onder welke rubriek het valt, dat vind ik een schijn-problematiek. Ik wil niet alleen met taal bezig zijn. Met Kees Hin en Jan Hanlo die toen nog leefde heb ik een film gemaakt. We hebben het scenario als ding gefilmd, dus het papier, de teksttekens. Dat is een merkwaardige ervaring geweest. Het draaiboek is het begin en tegelijk het einde. Die film heet "The Mutt" (Het vieze hondje). De V.P.R.O. brengt het voor de televisie. We hebben de film naar het festival van Oberhausen gestuurd. Maar (grinnikt) daar zagen ze het niet zo zitten.

Ik wilde ook eens weten wat mensen schrijven als ze zich tot niemand richten,' zegt Schippers. 'Het gekras met een ballpoint om te zien of-ie het doet, of het gekrabbel tijdens een telefoongesprek, dat is me net iets te weinig. *Maar wat tikt iemand wanneer hij in een winkel een nieuwe schrijfmachine probeert?* Ik heb nu zo'n 500 à 600 velletjes, gekregen van een winkelier. Wat blijkt? De meeste mensen vallen terug op clichés. Het eerste wat ze dan verzinnen is de aanhef van een handelscorrespondentie.

Je zou de kijker op een andere manier moeten kunnen instellen', zegt Schippers. 'Waarom schrikken we als een glas op de grond valt en breekt? In die vorm kan het niet beter: een hoop scherven kan gewoon goed zijn, los van de *normale* vorm. Ik bedoel: hoe krakkemikkig ook, het kan een eindpunt zijn. We moeten alleen de gevestigde smaak doorbreken: *wat we gewend zijn mooi of lelijk te vinden.'*

Kijken is een gewoonte, een sleur geworden. Schippers vraagt zich met beeldende kunstenaars van de *Op losse schroeven*-richting af of we nog echt zien wat we zien.

> *Een neveltje zien, dat er niet is*,
> *komt door een minieme oogafwijking*.
> *Maar niet merken, dat het weg is*,
> *als je ter correctie een bril draagt*.

Of we nog wel kijken: naar afgeschraapte dingen of verplaatste tafels bijvoorbeeld.

Schippers besluit met een tekst van zijn driejarig neefje, een uit het leven gegrepen gedicht, een *readymade* om zó in 'Barbarber' te plaatsen. 'Kijk, Kouwenaar houdt zich met één idee bezig; in een steeds nauwere cirkel zoekt hij met steeds andere woorden naar hetzelfde. Gesimplificeerd is het idee van Kouwenaars poëzie: *het woord stoel is geen stoel*. Goed. Nou hou ik mijn neefje een brandende lucifer voor, hij blaast, maar niet hard genoeg. Ik zeg: *harder*. En m'n neefje zegt blazend na: *hàrder*. Het woord viel op dat moment samen met de concrete inhoud. Het woord *harder* blies ook harder en de lucifer was uit. Mooi, hè.'

'Maar,' grinnikt Schippers, 'als je het woord stoel zegt en er is geen stoel, dat kun je er niet op gaan zitten.'

Ivo Michiels | *'Mijn obsessie is de literatuur als onderwerp van mijn literatuur.'*

sept. '69

Ivo Michiels is in 1923 in Antwerpen geboren. Hij schreef 'Het Afscheid' (1957), 'Journal Brut' (1958), 'Het Boek Alfa' (1963), 'Orchis Militaris' (1968). Hij is redacteur van 'Randstad' en het 'Nieuw Vlaams Tijdschrift'. Hij heeft een halve baan bij uitgeverij Ontwikkeling te Antwerpen en daarnaast een part-time functie aan het Hoger Technisch Instituut voor Toneel en Cultuurspreiding in Brussel, waar hij filmtaal en filmvormgeving doceert en les geeft in draaiboek-schrijven.

Zijn 'Boek Alfa' wordt door prof. Janssens aan de universiteit van Leuven behandeld en door prof. Weisgerber aan de universiteit van Brussel. Een Noorse student in de neerlandistiek heeft over het 'Boek Alfa' onlangs aan de universiteit van Oslo een doctoraatsthesis gemaakt. Het 'Boek Alfa' is in het Duits en in het Frans vertaald.

Ivo Michiels debuteerde op zijn vijfentwintigste jaar. Vóór het 'Boek Alfa' schreef hij een gedichtenbundel, drie romans en twee bundels korte verhalen. Hij wil ze vergeten: 'Het had niets met literatuur te maken.'

'Ik heb altijd schrijver willen worden,' vertelt hij. 'Ik heb van jongsaf ontzettend veel gelezen. Een boek was een heilig object voor mij als kind. Mijn ouders hadlen in hun leven ooit één boek gezien en dat was het kerkboek. Een boek was een luxe. Als ik van mijn zondagsgeld een boek kocht moest ik dat via de brievenbus binnensmokkelen en verstoppen. Die speciale sfeer heeft aan het heilige van het boek meegeholpen zo. Toen heb ik natuurlijk nooit aan schrijven gedacht, maar deze anekdote wijst wel de richting aan waarin ik gefascineerd was.'

Noemt u uw laatste boek 'Orchis Militaris' een experimentele roman?

'Objectief gezien is het natuurlijk een experimenteel boek; het wijkt af van bepaalde conventies in taal en structuur. In die zin meen ik dat elk goed boek een experimenteel boek is. Ik verwacht

van ieder boek dat de auteur met zijn materiaal iets doet wat vóór hem nog niemand heeft gedaan. Hoe bescheiden ook, al wijzigt hij maar een komma in de evolutie van de romanopvatting, dan heeft hij literair iets gepresteerd.

Subjectief gezien is "Orchis Militaris" voor mij al niet meer experimenteel. Het is een persoonlijk experiment - een avontuur - gewéést. Nu het boek geschreven is krijgt het voor mij klassieke allures. Dat wil zeggen dat ik in mijn volgende boek echt wel verder moet gaan. Flaubert heeft een jonge schrijver eens de raad gegeven: doe nooit iets wat een ander vóór u al gedaan heeft. Ik zou dit willen moduleren en zeggen: doe nooit iets wat je zelf al gedaan hebt.

Vandaar ook dat ik bij voorbeeld na het schrijven van het "Boek Alfa" mezelf heb verplicht om een tijd te wachten voor ik "Orchis Militaris" schreef om voor mijzelf het gevoel te hebben, dat ik opnieuw debuteerde. Wanneer die afstand er niet is heb ik het gevoel dat ik me laat drijven op vondsten van vroeger. Elk boek is een volkomen nieuw avontuur. Wanneer ik dat avontuurlijke gevoel niet heb vind ik het schrijven een hoogst vervelende bezigheid.

Ik heb altijd geschreven met het idee: dit is mijn debuut. Ik maak het mijzelf moeilijker zo. Bepaalde verworvenheden snijd je gewoon weg.'

Het verrassende procédé van het 'Boek Alfa' is min of meer herhaald in 'Orchis Militaris'. U bent van plan nog twee boeken in de 'Alfa'-cyclus te schrijven. Volgt u daarin dezelfde methode? En bent u dan niet bang dat het een maniertje wordt?

'Het wordt een cyclus van vier. Tussen die vier boeken is een binding. Dit is evident. Nou moeten we even opletten; dit is een essentiële vraag, waarschijnlijk de essentieelste. Laten we zeggen dat de binding tussen de diverse delen van de cyclus van drievoudige aard is. Ten eerste is er de historische binding of de chronologie. Het eerste boek - "Alfa" dus - heeft een jeugd als exploratieterrein; het gaat over de diverse stadia van kindervaring en adolescentie, samengetrokken in één punt: het uitbreken van de oorlog. Het tweede boek - "Orchis Militaris" - speelt zich af tijdens de oorlog; het ís de oorlog. En dan zal het derde deel komen en dat is gesitueerd ná een oorlog. En over het vierde deel wil ik

voorlopig niets zeggen. Ik bedoel steeds *een* jeugd, *een* oorlog. Begrijp me goed. Ik probeer te universaliseren, niet te lokaliseren.

Ten tweede is er de thematische binding tussen de vier delen van de "Alfa"-cyclus. Bij voorbeeld: in "Boek Alfa" was de twijfel het thema, in Orchis gaat het om de absolute gelijkschakeling. En nu moet ik de derde binding noemen...'

U kunt de thema's van deel drie en vier nog niet aangeven?

'Voor het derde boek heb ik twee mogelijkheden, maar ik weet nog niet welke ik kies. Daar speelt ook bijgeloof een rol: ik praat liever niet over wat nog moet gebeuren, wél over wat gebeurd is. Zolang je het nog niet hebt gedáán is er nog niets gebeurd, vind ik. Het bestaat niet, het derde boek. Het zal pas door het *doen* zijn ontstaan krijgen. Ik bedoel: ik kan niet op voorhand in theorie vastleggen wat ik ga *doen*. Dat moet open blijven. Ik doe niet aan invuloefeningetjes, helemaal niet.'

U wilde de derde binding tussen de cyclus-delen noemen.

'Ja. Die derde binding betreft de vorm. Doordat het "Boek Alfa" het boek van de twijfel was - en twijfel impliceert keuze - is het "Boek Alfa" gebouwd op tegenstellingen, die onder meer tot uitdrukking komen in het ritme van het boek. "Links-rechts-links-rechts" en "hop-hop-hop-hop". Dus het bevelritme dat ons van buitenaf wordt opgedrongen en daarnaast het ritme van de litanie, een ritme dat ons van binnenuit wordt opgedrongen door opvoeding, geweten, enzovoort. En vandaar zijn in "Boek Alfa" in één zin vaak al tegenstellingen te zien. Bestendig zijn tegenstellingen gebruikt in het hele boek. Het thema - de twijfel - ontstaat uit de vorm.'

Hij gooit zijn armen omhoog en zegt met een wanhopig gezicht: 'Dit is nog alleen een introductie, hoor. Wanneer men het "Boek Alfa" leest als een entiteit zou men kunnen zeggen dat de ervaringen zich samentrekken binnen in één denkfiguur, namelijk de schildwacht die daar staat, hè. In "Orchis" gebeurt iets totaal anders. Ik moet het tekenen. Kijk, er zijn twee constructielijnen: de soldaat (de categorie onderdrukkers) en de masseur (de categorie onderdrukten).'

Hij pakt het boek 'Orchis Militaris', zoekt bladzijde 31 en zegt: 'De klik ligt op deze bladzij. Als je deze bladzij dóór hebt, heb je het hele boek door.'

En hij leest:

'En bijna terstond daarop zag hij de stok pal op zijn slaap gericht, als een geweer, zodat hij werktuigelijk het hoofd tussen de schouders trok en reeds voelde hij de stok onontwijkbaar tussen zijn schouders staan en hij huiverde erom, om de stok die daar minzaam tussen zijn schouders stond, hem niet eens raakte en toch stilaan harder drukte, beetje bij beetje harder en harder, hem toch aldoor lager dreef, hem plette tegen de vloer tot zijn gezicht vast aan de stenen lag en het aandeed alsof de stok dwars door hem heen ging, alsof heel het spichtige, kreupele, onverwoestbare lichaam van de generaal door zijn schouders boorde en nog lang daarna voelde hij de stok door zich heen gaan, door zijn lichaam het tok-tok van de stok dat zich traag en hinkend verwijderde en ook nadat het hinken was uitgestorven en de generaal verdwenen en hij van lieverlede weer overeind was gekropen bleef er de stok, in zijn linkerhand, en diep in de oksel van zijn rechterarm zat de doos geklemd en met de kraag van zijn legerjasje hoog toegeknoopt, zijn vrije hand rustend op de buik en de vingers weggestoken tussen de knopen van het jasje tokte hij stram de zaal uit, tokte de gang door en de tuin in en de lippen op elkaar geperst werkte hij zich moeizaam de tuin door.'

En hij zegt bijna driftig: 'Hier gebeurt het, wat in de realiteit niet gebeurt. Die masseur *wordt* op een bepaald ogenblik de generaal, *wordt* later terug de masseur, enzovoort. De constructielijn gaat voort. Er komt bijvoorbeeld dat stuk met het blinde meisje; het slaat om en de jongen wordt blind en vraagt op zijn beurt: wat zie je nu? De personages slaan zo echt om in andere personages, terwijl er ook een bestendig omslaan is van de ene constructielijn in de andere: van de soldaat in de masseur, van de masseur in de soldaat, óók daar.

Het is dus duidelijk dat daar in "Orchis" totaal wat anders gebeurt dan in het "Boek Alfa". Men heeft het "Boek Alfa" gelezen en men heeft gezegd: het zal wel hetzelfde zijn, verschuivingen binnenin één psyche, en dat is het dus niet. Het is echt wel een oproepen van een bovenrealiteit, die alléén binnen het boek bestaat, door taal wordt opgeroepen, wordt opgebouwd met materiaal dat in de dagelijkse realiteit aanwezig is maar dat tot een volkomen nieuwe realiteit wordt omgevormd.

Goed, nu zijn we er nog niet, hoor. Nu krijgen we de volgende fase en nu moet ik even het "Boek Alfa" pakken. Iedereen heeft dat gelezen als een monologue intérieur. Er zijn hoogstens twee critici geweest die het juist hebben gezien. Ik kon geen repliek leveren destijds. Ik kon het ongelijk van de meesten pas aantonen met "Orchis". Nu kun je zien dat aan het slot van "Alfa" reeds "Orchis" aanwezig was.'

Hij leest de laatste alinea van het 'Boek Alfa':

'Op het plein viel de marsdreun hortend stil, nog enkele korte commando's werden schreeuwend doorgegeven en toen blies de trompetter het laatste bevel. Nu werd daarbinnen het vaandel neergehaald en weldra zou er geen wachtpost meer nodig zijn, hier niet. Met kloppend hart duwde hij de sleutel in het slot en terwijl hij lijdzaam wachtte op de order om in te rukken keerde hij zich nog eenmaal om naar de straat, en naar de zon die wit en hoog aan de hemel stond, als een trom die niet te horen was, wel pijn deed, aan de ogen.'

'Wat gebeurt hier? Droomt de schildwacht of dóet hij het? O nee, het gebeurt alletwee; dat is iets wat in de alledaagse realiteit niet mogelijk is, wat buiten het boek niet kan bestaan. En dát is precies wat gebeurt in "Orchis Militaris". Daarom: het "Boek Alfa" moet men lezen vanuit "Orchis Militaris" (en niet omgekeerd) en dan ziet men dat "Alfa" niet noodzakelijk een monologue intérieur is.

Het "Boek Alfa" is een entiteit. "Orchis Militaris" is een entiteit, maar "Orchis" en "Alfa" samen worden een nieuwe entiteit. Deel 3 is een entiteit, deel 3 en "Orchis" is een entiteit, én 3, 2 en 1 worden een nieuwe entiteit. Deel 4 is een entiteit, 4 en 3 is een entiteit, 4 en 3 en 2 is een entiteit en 4, 3, 2 en 1 is een entiteit. Dan heb je het totaal. Waarschijnlijk zal pas dan het geheel duidelijk worden. Dan zal ik de hele cyclus ook een naam geven. Het gaat hier dus niet om een bepaald procédé. Men mag zich niet blindstaren op bepaalde parallellen die in de eerste twee delen te zien zijn. Eens dat men precies weet hoe het in elkaar zit, is men niet bang meer voor herhaling van het procédé.

Na het "Boek Alfa" voelde ik mij wel ergens gefrustreerd, maar, god ja, wat kon ik repliceren? De mensen konden het niet weten. Ze hebben het eerste deel allemaal gezien als een monolo-

gue intérieur. En toch, ik kan me niet voorstellen dat iemand drie pagina's lang een litanie daarin zet, een hele litanie van Onze Lieve Vrouw, god, wie kent die nog van buiten? Moest het een echte monologue intérieur zijn, dan zou ik alleen de eerste paar regels van die litanie gebruikt hebben en dan op iets anders zijn overgesprongen. Een monologue intérieur is flitsend, snel associërend. Bovendien begint het "Boek Alfa" al met een stuk dat buiten de constructie van de zogenaamde monologue intérieur staat.'

Kunt u iets over uw werkwijze vertellen?

'Het gaat vrij traag. Het incuberen duurt vrij lang. Eens dat ik echt bezig ben, dan probeer ik het wel iedere dag door als echte gedisciplineerde arbeid te doen. Ik kan wel een keukengeheimpje verklappen. Het "Boek Alfa" is grotelijks nog nachtwerk geweest en 's nachts schrijven geeft je bepaalde hallucinatoire potenties. Men kan zich nog enigszins door zijn schriftuur laten meeslepen. Welnu: bij "Orchis Militaris" heb ik ook nog één of twee keer geprobeerd 's nachts te schrijven, maar dit was volkómen onmogelijk. Dit heb ik met het harde middaglicht moeten schrijven. Koel en helder en zeer beredeneerd. Iets geks is dat ik een paar dagen geleden een telefoontje kreeg van een man uit de buurt van Heerlen en die vroeg: hoe kjomt het toch dat "Orchis Militaris" veel sterker óver komt dan het "Boek Alfa"? En ik kon aan die man niets anders antwoorden dan: omdat ik het zoveel koeler heb geschreven.

Precies door de stevige greep op de techniek, waarbij de eigenlijke inhoudsgegevens en sentimentaliteitsmogelijkheden secundair gemaakt worden, komt de geladenheid ondanks zichzelf sterker naar voren. Technisch gezien sterker. Of het boek sterk of zwak, goed of slecht is, dat moeten anderen uit maken, dat weet ik ook niet.'

Maar u kunt voor uzelf toch wel vaststellen welk boek beter is, omdat bij voorbeeld de opzet geslaagd is en dank zij vakbekwaamheid ook goed vorm heeft gekregen?

'Ja, als men het mij vraagt dan zeg ik: "Orchis Militaris" is pertinent veel beter dan het "Boek Alfa". Veel strakker, zuiverder als creatief object. Laat ik zeggen dat mijn inzicht in wat volgens mij literatuur is met ieder nieuw boek juister wordt. Vandaar dat

het voor mij zo'n avontuur is. Ik hoop met deel drie en vier dit inzicht - creatief gezien dus - steeds zuiverder te stellen.

Vooraf gegeven is het inzicht, maar de theorie komt voor mij altijd post factum. Je weet precies wat niet meer kan, wat je niet wil. Dat inzicht heb je wel. En na ieder boek - als het gemáákt, gedáán is - weet je weer meer.'

Sinds uw eerste boek is uw theorie over literatuur dus steeds stelliger geworden. Kunt u zeggen hoe die ontwikkeling is verlopen?

'Ja, ik zou die evolutie van mijn theorie kunnen omschrijven. Enigszins hoor, want het is echt moeilijk. In mijn eerste boeken - die ik nooit meer noem - waren ethische en autobiografische aandriften aanwezig. In de tweede fase was ik meer toegespitst op de eigenlijke existentiële problemen, onder invloed van Camus zeer kerk. "Het Afscheid" was het laatste boek uit die periode. Daarom heet het óók "Het Afscheid". En nu zit ik in de derde fase, waarin het bewustzijn overheers; dat literatuur in de eerste plaats een technische aangelegenheid is, dat de creatieve akte van het schrijven volkomen onafhankelijk is van de inhoud. Men kan hoogstens zeggen dat de inhoud een brok materiaal is waarmee een bepaald werkstuk wordt gemaakt. Met andere woorden: literatuur is een behandelen van de matière in taal en structuur.

Nu vind ik dat al die dingen als filosofische en sociale problemen eigenlijk *niets* met het creatieve proces te maken hebben, niets, niets, niets. Ik laat door een structuur via taalmiddelen een bepaalde akte doorkomen, maar die inhoud als zodanig heeft geen enkele invloed op de akte. Een boek ontstaat vanuit een abstract punt en er blijft iets zeer concreets over Jozef von Sternberg zei laatst op de televisie: "All feeling is in the brain". Dat is mooi, hè: alles heeft-ie gezien als zuiver technisch, als beweging, vorm.'

Daarmee is eigenlijk al de vraag beantwoord of het u bij het schrijven gaat om structuur en structuurvernieuwing of om taal en taalvernieuwing?

'Laat ik nog eens citeren. Victor Chlovski, een Rus en communist, heeft eens geschreven: "Le soi-disant contenu est un des aspects de la forme." De inhoud is één van de aspecten van de vorm, niets anders, hè. En hier heb ik nog twee citaten, die ik be-

langrijk vind. “La langue n'est pas l'unique structure, c'est seulement l'une des structures.” En: “Il n'y a pas que les mots, loin de là. Mais tout est langue, dès que nous bougeons les bras.”

Voor mijzelf is het op dit ogenblik zo dat structuur en taal in elkaar overvloeien. Met de taal is de structuur tegelijk aanwezig. Vandaar natuurlijk dat ik in “Orchis Militaris” de litanievormen nog verder heb doorgedreven. Ik laat de dialogen heel vaak zó verlopen dat beide personages precies hetzelfde zeggen. Het is precies het boek van de gelijkschakeling. Vorm en inhoud laten die gelijkschakeling zien.

Deze visie is al doende ontstaan. Ongetwijfeld zullen er parallellen te zien zijn met werk van anderen. Er is vandaag in alle kunstvormen een gemeenschappelijke noemer te vinden. Ik deed een verrassende ontdekking in één van de eerste boekjes die ik schreef. Ik sloeg het na twintig jaar op en wat zie ik daar: embryonaal en stuntelig een poging tot die litanievorm. Ik was verrast te zien dat dat al ergens in mij aanwezig was.’

Sybren Polet verweet u in een interview in de ‘Volkskrant’ dat u wel modern bent in vormgeving maar niet in mentaliteit. Hij beschuldigde u ervan de oorlog te verheerlijken in ‘Orchis Militaris’. Waarschijnlijk is hij meer afgegaan op het inleidende citaat van Marinetti en op de flaptekst dan op de inhoud, die juist een ontluistering van dat oorlogsbeeld is.

‘Ik begrijp het gewoon niet. Ik denk inderdaad dat Sybren Polet is misleid door het motto van Marinetti, dat toch wel heel duidelijk een anti-motto is. Laat ik het nuanceren; het boek is niet bedoeld als anti-Marinetti, dan zou het een pamflet geworden zijn. Ik dacht toch dat de inhoud het tegendeel is van het motto, temeer daar ik het citaat sterk ironiserend overneem.’

Zou ‘Orchis Militaris’ zonder dat citaat niet dezelfde betekenis houden?

‘Kijk hier op de flap staat het: “Orchis Militaris” verwijst naar een orchidee, waarin schoonheid en geweld onverbrekelijk verbonden schijnen. De Nederlandse bijnaam van deze orchidee luidt: “soldaatje”. Goed. De idee van de orchidee komt uit het citaat van Marinetti terwijl de inhoud toch wel een verbinding is van oorlog en esthetiek. Ik heb niets anders gewild dan het oproepen van een spanningsveld, namelijk tussen dat wat ik doe - een

boek schrijven, een esthetische bezigheid - en het gruwelijke materiaal - de oorlog - dat ik voor deze esthetische bezigheid gebruik.

De oorlog, men moet oppassen. Het thema is gewoon de vernietiging, de verkrachting, dat wat de soort de soort aandoet, ratten die elkaar opvreten, het is gruwelijk. "Orchis Militaris" is een creatie met een spanningsveld tussen esthetiek en vernietiging.'

Het is niet zo dat u - zoals Lucebert - de schoonheid ziet als gruwelijk bloedend?

'Ja, dat is waar, dat zou ook kunnen, maar dat is mij toch weer te smal. Het zit er in, maar het gaat veel verder. Die pool - vernietiging en esthetiek - zie ik ook op puur vormelijk plan. Er wordt tegelijk ook iets afgebroken, conventies van syntaxis, conventies van romanstructuur, etcetera. Misschien is dit wel een (aanzet tot taalafbraak. Het is een voortschrijden op het esthetische vlak naar een bepaalde vernietiging toe. Een bepaalde esthetiek wordt ook vernietigd op dit ogenblik.'

'"Orchis Militaris" is veel naakter geschreven dan het "Boek Alfa"; een karig gebruik van adjectieven, geen beelden, zeer... eh... náákt. Ik ben altijd bang dat men bepaalde roerselen die ik in het boek leg te smal uitlegt. Bijvoorbeeld het begrip oorlog móet je veel ruimer zien. Dat is misschien de grootste frustratie die je oploopt (ik neem het niemand kwalijk) dat men de dingen nog niet genoeg *opentrekt.'*

Schrijft u geen poëzie?

'Ik heb het wel geprobeerd, maar het ligt me niet. Voor mijn gevoel gaan de grenzen tussen poëzie en proza vervagen, volledig vervallen. Dit proza is ook al een ver-dichting; poëzie is het niet maar het krijgt dezelfde densiteit als een gedicht. Een roman is ook niet met keuvel, wat men vroeger deed hè. Je moet vandaag een roman woord voor woord schrijven.'

Waar plaatst u uzelf ongeveer in de literatuur?

'Ach, ik weet het niet. Ergens bij degenen die met vernieuwingen bezig zijn. Ik geloof dat het juist niet de raakpunten zijn die onderling bestaan, die een schrijver zijn plaats geven, maar het zijn juist de verschillen die hem plaatsen. De leden van bij voorbeeld de *Nouveau-Roman*-groep verschillen oneindig van elkaar. Er is een gemeenschappelijke noemer, maar de individuele ver-

schillen zijn bepalender. Ik zou hoogstens kunnen zeggen: ik behoor tot diegenen die óók proberen. Dat is al.

Ik lees zeer, zeer weinig. Af en toe word ik voor een radio- of televisieuitzending verplicht een boek te lezen; die verplichting houd ik aan omdat ik anders nog minder lees. Als ik vijf minuten tijd heb om voor mijn plezier te lezen grijp ik terug naar auteurs uit de 19de eeuw, met een uitgesproken voorkeur voor de Duitse romantici en speciaal voor Jean Paul.'

Kunt u iets meer zeggen over die verklaring in de herdruk 'Verhalen uit Journal Brut', waarin u zegt op uw veertigste reeds uw hele werk te overzien: '... het ene en ondeelbare boek waaraan je doelbewust je hele leven, de voorbije en nog komende jaren, ondergeschikt hebt gemaakt.' U kent elke fase van het proces al?

'Iemand die van de ene dag op de ander een romannetje schrijft, kan dit speelser doen. Dat speelse heb ik niet. Het knoopt aan bij wat ik gezegd heb: ik voorzie dat de grenzen tussen poëzie en proza gaan vervloeien. Eens deze cyclus-"Alfa" afgewerkt ben ik waarschijnlijk op een punt gekomen dat de fleuve opgehouden zal hebben te bestaan. Dan kan ik overgaan naar "Journal Brut", want dan kan ik de explorations van het medium taal gewoon doortrekken. Waardoor in "Journal Brut" uiteraard ook een curve zal liggen tussen oud werk en het voortschrijden. Ik voorzie dat na deze cyclus van vier boeken het mij niet mogelijk zal zijn nóg een cyclus te schrijven. Wat het dan verder wordt zal dan van een totaal andere aard zijn, zal meer een gewoon tekstboek worden in de aard van "Journal Brut". Dat kan één deel zijn, dat kan tien delen zijn, ik weet het zelf niet. Bij de "Alfa"-cyclus heb ik wel precies vier delen gepland: die heb ik nodig om de curve te beschrijven naar punt vier toe. Of ik zou het gevoel hebben dat ik een fase oversla.'

Maar is het wel denkbaar dat u méér delen nodig blijkt te hebben omdat de curve bijvoorbeeld nog niet is afgewerkt? Of kunt u het geheel nu al precies overzien?

'Dat kan wél, ja, dat ik na deel vier zou zeggen: ik ben er niet, er moet nog een vijfde deel komen. Een vier A en vier B zou kunnen, een deel vijf kan niet, hoor, dat zie ik niet. Ha, ha, néé, dat is moeilijk uit te leggen, maar ik zie het niet, een vijfde deel.'

Wat is het centrale gegeven in uw werk? Wat is uw obsessie?

'Het is misschien een platvloerse formulering, maar mijn obsessie, god ja, vraag een schilder: wat is jouw obsessie, dan zegt-ie: mijn schilderij. Mijn obsessie is de literatuur als onderwerp van mijn literatuur. Dan zeggen ze: daar zit-ie weer, hè, met zijn ivoren toren, enzovoort. Van een schilder accepteert men dat. Men verwart een literair werk met een kookboek. Een kookboek gáát over iets, een tekst *is*.'

U gebruikt de term 'roman' liever niet?

'Nee, ik wil mijn boeken geen romans noemen, tenzij het begrip niet meer historisch gedetermineerd is. Ik wil het alleen gebruiken als het woord "roman" soepel genoeg is om er de vernieuwingen in te vatten.'

Waarom schrijft u? Waarom schildert u bijvoorbeeld niet?

'Ieder mens heeft bepaalde creatieve potenties; creativiteit is geen privilege. Dat mijn creatieve potentie zich nu het gemakkelijkst, het vanzelfsprekendst, uit via de literatuur is denk ik niet eens een keuze. Het is iets dat zich vanzelf bijna opdringt. Nu moet ik wel zeggen: op een bepaald ogenblik ben ik wel voor een keuze gesteld. In 1953 had ik met twee vrienden een film gemaakt en misschien stond ik toen wel op een tweesprong of ik dan niet verder zou gaan in de richting van de film. Waarom ik dan tenslotte de literatuur heb gekozen hangt vooral af van het feit dat ik binnen in de literatuur individueler kan optreden. Je moet bij film werken met een équipe en als er één ding ontbreekt kun je niet werken.

En dan natuurlijk: de fascinatie van het materiaal, het woord, de taal. Die fascinatie is zó groot dat het probleem van een keuze zich nu zeker niet meer stelt. Bovendien vind ik dat een mensenleven vrij kort is en ik ben altijd bang geweest dat je - als je begint te werken in de breedte, je speelt met veel mogelijkheden - je niet in de diepte kunt werken. Ik ben niet echt wat men noemt een speler, hoewel ik wel weet dat literatuur in de grond een spel is. Maar dan een serieus spel.'

'Tenslotte twee opmerkingen. Over de toekomst: "Journal Brut" zal de curve te zien geven van autobiografische verhalen naar literatuur. Je "ik" verschuift, van het gewone autobiografische, humane "ik" tot waar dat "ik" overgaat in literatuur.'

Over het heden en verleden: ‘Er is een klimaat, er gebeurt iets in de Nederlandse literatuur. Je voelt je geen prediker in de woestijn meer; dat gevoel heb ik echt wél gehad.’

Rutger Kopland | *De macht en onmacht van woorden*

8.10.69

‘De dichter moet zich volgens mij bezighouden met de vanzelfsprekendheden in de dagelijkse realiteit. Poëzie moet die vanzelfsprekendheid doorbreken, de dingen als nieuw laten zien *zodat de schellen je van de ogen vallen*. Zodat je niet ziet wat je behóórt te zien, geleerd hebt te zien. *Het zien gebeuren*. Kunst zoekt net als wetenschap de momenten in de marge, waarop je je losmaakt van verwachtingen, rollen, sleur. Waarop je opnieuw begint: *wat voel ik nu eigenlijk zelf?*’

Rutger Kopland, auteur van de poëziebundels ‘Onder het vee’ en ‘Het orgeltje van Yesterday’, is bezig aan een derde bundel: ‘Alles op de fiets’ (verschenen in 1970). Rutger Kopland is het pseudoniem van de Groningse zenuwarts *dr. R.H. van den Hoofdakker* (35); in de medische wereld en ook daarbuiten heeft hij een discussie losgeslagen met een artikel tegen de zelfgenoegzaamheid van de artsen: ‘Het bolwerk van de beterweters’. In het tijdschrift ‘Wijsgerig Perspectief’ signaleerde hij de autoritaire rol die de arts nog steeds in de maatschappij wil/moet spelen en de magische sfeer die rond de medicijnman hangt.

Dezelfde magische sfeer hangt in de moderne maatschappij ook nog steeds rond de dichter. Hierover zegt Rutger Kopland: ‘*De wolk rond de dichter is veel moeilijker zichtbaar te maken*.’

‘De reactie in je omgeving is wel eens pijnlijk als je gedichten laat lezen. Die gedichten worden opgevat als een persoonlijke mededeling waar antwoord of kritiek op verwacht wordt, waarop ze moeten laten merken dat ze het mooi vinden en dat ze het begrepen hebben. De pijnlijke situatie van: hier is een dichter die zich uitspreekt, hij geeft zich meer bloot dan in het normale leven, hier moet meer dan normaal op worden gerageerd.’

Heeft hij het gevoel dat men de dichter op een voetstuk plaatst? Kan hij over zijn poëzie bijvoorbeeld praten zoals over zijn auto of zijn kinderen?

Kopland: ‘Eerlijk gezegd heb ik *voor mijzelf* het gevoel dat ik ermee op een voetstuk sta. Ik ben trots op een gedicht als het gemaakt is. Het feit dat ik poëzie maak voel ik toch als een soort

meerwaarde, hoe kritisch ik daar tegelijkertijd ook tegenover sta en hoezeer mijn verstand ook zegt dat die trots onzin is.

Ik weet dat ik de schijn wek dat poëzie maken en poëzie lezen iets heel bijzonders is. Wat ik beweer is eigenlijk dat poëzie iets heel speciaals is en dat het dat ook helemaal niet is. Ik zal proberen dat duidelijk te maken. Wat er in de krant staat kan werken als een prachtig gedicht. Dat materiaal is goed te gebruiken. Dat is het onspecifieke van de zaak. Waarom zoiets als een gedicht werkt, is het specifieke eraan: dat het op een heel speciale manier heel geconcentreerd nieuws brengt. Dat nieuws kan gelegen zijn in het lullige, in het verrassende, het onthullende, in wat dan ook, als het maar als een *eye-opener* werkt.

Gedichten spelen zich niet af in de periferie van mijn bestaan. Er zijn duidelijk lijnen naar gesprekken met vrienden, kinderen, patiënten, mijn vrouw. Het gaat om momenten waarin je opeens ziet, weet: *verdomme zo is het, wat we nu zien is een verband wat tot nu toe verborgen was, waar we niks mee konden*. Dat zijn "bijzondere momenten", maar helemaal niet individueel, exclusief, alleen voor gevoelige dichterzielen. Die momenten hebben we allemaal, dat heeft niets met vlucht of wereldvreemdheid te maken, maar alles met gerichtheid en ontdekking. Op zo'n manier kan ik me voorstellen dat er mensen zijn die zeggen: *het hele leven zit vol poëzie*. Voor mijn part, als er maar niets meligs mee bedoeld wordt. De poëzie legt dit vast, maakt het herhaalbaar en mededeelbaar.'

Ziet hij kunst als luxe en versiering? Of gelooft hij dat poëzie enig sociaal-psychologisch of politiek effect kan hebben?

Kopland: 'Voor velen is kunst luxe, voor sommigen is poëzie meer dan versiering. Wat mij nog belangrijker lijkt: voor de meeste mensen bestaat kunst niet, niet eens in de vorm van luxe. Een gesprek over engagement in de kunst loopt daarmee altijd het gevaar een onderonsje te worden van goedwillende kunstminnaars of kunstenaars.

Voor de meeste poëzieminnaars is poëzie luxe en versiering en terecht, want de meeste poëzie kan ook niet meer verschaffen dan dat. Het is een soortgelijk element in het leven van deze mensen als de godsdienst: de gedachte dat er méér is dan de werkelijkheid van alle dag, dat er ook nog een Ander Aspect aan de

dingen is, dat er ook momenten van rust, inkeer, vrede, stilte moeten zijn. De poëzie die deze mensen op hun wenken bedient (Ad den Besten en zijn kliek) verschaft de luxueuze mogelijkheid te denken dat ze in een werkelijkheid leven die de eigenlijke niet is.

Hoe gek het ook klinkt misschien, een dergelijke scheiding tussen de dagelijkse werkelijkheid en poëzie vinden we ook in veel hypermodern denken. Kunst in het algemeen en poëzie in het bijzonder krijgen een heel aparte, wat esoterische taak toegewezen in een maatschappelijk proces van revolutie, vooruitgang en doorbraak. Alsof de poëzie een soort oplossing zou zijn tegen een *vertechnologiseerde* samenleving, waarin de *oude waarden* niet meer meetellen, het *primaire levensgevoel* ontbreekt en de mens *vervreemd is van zichzelf*. Poëzie moet dan een *terug naar de natuur* verzorgen.

Vlak daarbij ligt de opvatting dat poëzie een slagwapen of een breekijzer zou zijn in dienst van de revolutie en de vooruitgang. Weten we nog niet dat poëzie in dienst van niets kan staan, wil het werkelijk werkzaam zijn? Poëzie in dienst van wat dan ook kan alleen maar motieven verdoezelen. Het worden psalmen en gezangen óf sociaal-realistische lofdichten óf lauwerkransen voor Beatrix en Wilhehmina.'

'Iedere stap die wij verzetten heeft een politiek *effect*,' zegt Rutger Kopland. 'Politiek in de meest wijde betekenis, als resultante van al onze motieven. Effect in de meest wijde betekenis, niet alleen als verandering, maar ook in de zin van consolidering. Poëzie zal daar wel geen uitzondering op vormen, maar het effect lijkt me bijzonder indirect en onzichtbaar. Iedere klap die ik in de huiskamer uitdeel aan mijn kinderen zal wel een politiek effect hebben: ik prent hun immers een bepaalde verhouding tot de autoriteit in. Maar het politieke effect van één klap is onzichtbaar en zeer indirect. Een dichter die zich aan enig dogma houdt, zal zich geen illusies moeten maken over het effect van zijn poëzie.'

Hoe bedoelt hij zijn opmerking: 'Engagement in de literatuur is in de beste vorm misschien wel dat je je nergens wat van aantrekt?'

Kopland: 'Poëzie moet met het bewustzijn verweven zijn dat je in geen enkele rol, in geen enkel verwachtingspatroon gedrukt

wilt worden. Dat je je poëzie voor geen enkel karretje laat spannen.'

Hij leest één van zijn nieuwe gedichten: 'Een moeder'.

Een moeder, zoals bekend iemand
met de mooiste gevoelens die er zijn,
loopt langzaam naar haar kind
om het niet te laten schrikken,
pakt het heel voorzichtig op om het niet te beschadigen
en slaat het dan keihard.

'Is dit geëngageerde poëzie? Een hopeloze en zinloze vraag,' zegt hij. 'Het houdt zich nergens met enige politieke werkelijkheid expliciet bezig. Maar het kan alleen geschreven worden als het met een heleboel vastgelegde opvattingen afrekent. (Een moeder is altijd lief voor haar kind.) Ik heb dit gezien. Deze waarneming kan alleen gedaan worden vanuit het besef dat het er niets toe doet wat je behóórt te zien.

Als men mij nu vraagt: *wat wil je daar nou mee zeggen?*, dan zeg ik: *dát, wat er staat,* dat heb ik gezien, verder niets. Niet dat de wereld slecht is, dat moeders slecht zijn, dat links beter is dan rechts, dat de autoriteit moet vallen, alleen maar: *dit gebeurde*. Dat daar op dat moment politiek *gemaakt* werd, is een tweede.

Mijn poëzie is meer een protest tegen de manier van kijken die we opgedrongen krijgen (van welke kant dan ook) dan een politiek protest. Het is meer het getuigenis van een fundamentele verwondering over wat je ziet, voelt en beleeft dan het getuigenis van een heel bepaalde manier van kijken. Het is *waardevrij* kijken, voor zover mogelijk. Het enig werkzame. Het is mijn vak - in de psychotherapie - te geloven én te twijfelen aan de macht van woorden. *Woorden hebben alleen effect in de zin van verandering als ze uitspreken wat de ander had kunnen uitspreken als hij gedurfd had*.'

'Mijn bundels,' zegt Rutger Kopland, 'worden bijna verontrustend goed verkocht. Oppervlakkig gezien hebben mijn gedichten de tendens van: *terug naar de natuur*, terwijl ze in feite juist het echec van die romantische gevoelens laten zien. Het is eigenlijk heel gemeen, de vorm is geglazuurd, ik speel met de gedachte

alsof er een mooiere en betere wereld zou zijn en prik dat dan dóór. *Juist die momenten van rust en inkeer en vrede worden in mijn poëzie ongeldig verklaard*.

Ik voer het leven van een wetenschapsman, word dagelijks grondig geconfronteerd met de ellende die mensen door deze maatschappij wordt aangedaan... Er zijn mensen die mij verwijten dat ik daarnaast vlucht in de poëzie. Dit is nu juist het spanningsveld waarin ik zit: *het paradijs bestaat niet*.'

Kees Willemen | *Tekenaar van het studentenprotest*

31.12.69

‘Een goede politieke prent ondergraaft de ideaalbeelden. De gedachten dat onderwijs een goed is, dat de Amerikanen ons hebben bevrijd, dat we in een welvaartsmaatschappij leven, dat de parlementaire democratie een goed is, dat onze vrouwen het zo best hebben (dat moet je eens omdraaien, alle mannen dat werk laten doen...) Als politiek tekenaar moet je aansluiten bij wat de mensen al weten en wat ze willen weten en dáár moet je dan de tegenstelling in aanbrengen: laten zien hoe de werkelijkheid is.’

Aldus vat politiek tekenaar Kees Willemen zijn taak op. Deze 26-jarige student (Nederlands) maakte in 1965 ‘rond de val van Soekarno’ zijn eerste politieke prenten voor het N.U.B. (‘Nijmeegs Universiteitsblad’). Daarna ontpopte hij zich als de tekenaar van het studentenprotest.

‘De grote doorbraak kwam voor mij met het rapport-Maris, dus zo in april-mei 1968. Ik heb getekend vanaf het moment dat ik bestond, maar altijd in de vrije sector. In het begin had ik weinig fiducie in cartoons, ik beschouwde het als iets grappigs zonder een duidelijke boodschap.’

Intussen heeft Kees Willemen zich ontwikkeld tot een van de felste tekenaars. In 1969 leverde hij 223 prenten af aan politieke en sociaal-culturele bladen als ‘Aktie’ (van de Nederlandse Studenten raad), het N.U.B., ‘De Kapitalist’, ‘Te elfder ure’, ‘Proces’, ‘Wereldvrede’.

Ongeveer een kwart van zijn produktie in het afgelopen jaar betreft problemen op universitair terrein.

De buitenlandse politiek krijgt in verhouding tot de binnenlandse problematiek van Willemen (nog) vrij weinig aandacht. Zijn prenten slaan vooral op buitenparlementaire acties in Nederland, op structurele vraagstukken zoals de vakbonden, het onderwijs, het cultuurbeleid, de N.A.T.O.

Willemen: ‘In Nederland zijn de politieke tekenaars meestal een soort columnisten, zelfstandige journalisten die met tekeningen hun eigen commentaar geven op de actualiteit. Hun prenten zijn zeer persoonlijk. De platen van Opland bijvoorbeeld zijn niet

noodzakelijk gelijk aan het officiële "Volkskrant"-standpunt in de rubriek Ten Geleide.

Globaal genomen opereren de politieke tekenaars heel geïsoleerd. Ze zijn niet als groep bezig, het is niet duidelijk met welk standpunt ze zich vereenzelvigen, ze zijn niet in een groeps-strategie opgenomen om de maatschappij te veranderen. Het gevaar van veel politieke prenten is bovendien dat ze zijn opgehangen aan bepaalde figuren. Alsof het probleem zou zijn opgelost wanneer die figuren wegvielen...'

Tegen deze achtergrond schetst Willemen zijn eigen positie onder de Nederlandse cartoonisten: 'Mijn prenten zijn een stellingname. Ik wil duidelijk maken wat er aan de hand is. *Ik wil niet vrijblijvend en terzijde commentaar geven, maar het probleem laten zien*. Ik zit midden in een groep die de ontwikkeling gaande houdt, die zelf méé verandert, acties voert en nadenkt over wat er moet gebeuren. Ik heb een rol binnen de ideeënvorming aan de universiteit.'

In een maatschappij waar veertig percent van alle afgestudeerden terechtkomt bij de vijf grootste Nederlandse bedrijven is voor Kees Willemen het onderwijs niet bij voorbaat een middel tot bevrijding.

'Ik las en hoorde die dingen al eerder maar nu moet ik de feiten in een tekening omzetten. Hoe doe je dat? Ik ben anti-autoritair begonnen maar op het moment dat de hoogleraren uit mijn prenten verdwenen ging ik iets van het probleem begrijpen. Nu ga ik systematisch de tegenstelling - de andere werkelijkheid - laten zien.'

Hij citeert Luns, die in een voorwoord van een Opland-bundel in 1964 schreef: '...en ik zou met nadruk willen stellen dat de politieke karikatuur een essentieel onderdeel is van een gezond democratisch bestel.'

'Een gezond democratisch bestel,' smaalt Willemen. 'Luns bedoelt met democratie het huidige parlementaire systeem, de geïnstitutionaliseerde respons van de bevolking op het overheidsbeleid. Ik vind, er is een grote kloof tussen de uitingsmogelijkheden van de bevolking en het parlementaire systeem; beslissingsbevoegdheid heeft de bevolking niet. *Het parlement wordt niet gecontroleerd door de mensen die het kiezen, dat is het gevaarlijke*.

De vrijheid van meningsuiting wordt beschouwd als het hoogste goed, maar in feite is die vrijheid er niet voor de minderheidsgroepen die een werkelijk andere maatschappij-opvatting hebben. In de kranten is de vrijblijvende pluriformiteit terug te vinden: alle meningen en tegengeluiden moeten worden gedrukt, iedereen mag zijn mening zeggen en iedereen heeft gelijk. Het is eigenlijk puur liberalisme. In feite heeft niemand meer gelijk. Deze schijn-toestand betekent alleen maar een afbrokkeling van waarden.

De krant en het parlement zijn ongevaarlijk, de feitelijke beslissingsmacht ligt op economisch terrein,' meent Willemen. 'Als je wilt weten wat er werkelijk in Nederland aan de hand is, dan moet je saaie rapporten achterhalen en lezen. Dan kun je zien wat er achter losse berichten en vragen in de Kamer steekt. Wat de studenten hebben gedaan - verbanden aanwijzen - dat heb ik in de krant niet terug kunnen vinden. Wie leest nou de financiële pagina? Het is de saaiste rubriek, maar dáár staat het essentieelste.

Het moeilijke van kranten is dat ze "objectief" willen zijn. De werkelijkheid verdwijnt achter een "waarde-vrijheid" en angst voor gekleurde berichtgeving. De kranten schrijven wel over beslissingen en conflicten in de bedrijven, op de scholen, op de ministeries, maar ze geven de verbanden tussen die gebeurtenissen niet aan.

Waar zit de spil van de maatschappij in feite? Niet in het parlement, maar in het bedrijfsleven en in het onderwijs. *De mensen zullen de maatschappij zelf in hun werksituatie moeten veranderen*. Het parlement kan de maatschappij niet veranderen. Als je die opvatting in praktijk wilt brengen wordt het duidelijk dat de werksituatie helemaal niet zo liberaal en pluriform is. Wie in het bedrijfsleven of in het onderwijs zijn mond opendoet, krijgt rotzooi. Dan zeggen ze dat je de politiek buiten het bedrijf of buiten de school of buiten de universiteit moet houden. Dan blijkt dat alle meningen niet gelijk zijn, dat niet iedere stem meetelt.

Ik vind nog steeds dat de beste - de meeste primaire - politieke prent in de klas wordt getekend: het jongetje krijgt een lel om z'n oren omdat-ie de meester belachelijk heeft gemaakt. Daarom

is het voor mij ook niet het hoogste om in een krant te publiceren, je prenten gaan ergens de menigte in, worden ongevaarlijk, het heeft in feite geen enkel effect. *De verandering moet van onderaf komen*. Mijn beste tekeningen verschijnen in het N.U.B. Ik werk vooral voor kleine, niet-geïnstitutionaliseerde, "buiten-parlementaire" bladen.

De politieke tekenaar van een krant is een voortdurende reactie-machine, hij volgt de wisselende actualiteit, tekent dan over dit, dan over dat, Vietnam, het Midden-Oosten, Luns, Klompé. Zo'n tekenaar brengt wel een zekere ethische lijn in zijn werk, maar hij heeft niet de kans een zaak uit te pluizen. Hij reageert steeds op dingen om hem heen en niet op zichzelf. Hij vindt dat hij persoonlijk moet protesteren en hoopt dat een paar mensen zullen luisteren. Verder is hij machteloos.

Zo omstreeks 1965 zongen Bob Dylan en Joan Baez over de oorlog in Vietnam. Als ze gezongen hadden gingen ze weer weg. De mensen luisterden en dan was het af. Er was geen sprake van georganiseerd verzet of onderzoek naar de oorzaken van de oorlog. De meeste Nederlandse tekenaars zitten in zo'n situatie, terwijl ik in een groepsstrategie ben opgenomen en een gezamenlijk verzet opbouw tegen reële punten die veranderd moeten worden.'

'Het gekke is,' zegt Willemen, 'dat alles mag zolang je individueel en emotioneel en als kunstenaar tekeergaat. Als je rationeel en actief verzet toont, heet het geen *protest* meer maar *opruiing*. Je mag alles zeggen maar als je de straat opgaat ben je een *links-fascist*. Die term *links-fascisme* hebben ze in Duitsland bedacht.'

Voor het komende jaar heeft Kees Willemen een aantal onderwerpen in een bepaalde volgorde gezet; over die onderwerpen gaat hij tekenen na de zaken bestudeerd te hebben. De problemen rond de Nijmeegse universiteit zijn voor hem het belangrijkste. Dan volgen: het onderwijs, de werkende jeugd, de gastarbeid, de sanering van de landbouw en het midden- en kleinbedrijf, en tenslotte de E.E.G.

Over zijn eigen tekenstijl zegt hij: 'Het image dat rond mijn prenten hangt - zeker in Nijmegen - is dat van half-pornografische, smerige en cynische tekeningen. Dat komt waarschijnlijk ook omdat ik bij het proces van het N.U.B. en het Appolinaire-

nummer betrokken ben geweest. Toch is het aantal prenten met mooie en grote lullen helemaal niet zo groot. Ik schok dus ook op ander dan politiek terrein, en dat doe ik bewust: de politieke tik gaat vaak aan de mensen voorbij, terwijl dat kuisheidsschokje langer doorwerkt.'

Hij tekent realistisch, gedetailleerd, met een venijnige pen. De lijntjes die hij destijds met een fotografische precisie aanbracht in de toga's van de professoren, hebben hem goede uren bezorgd: 'Het uitwerken van kleine dingen, daar hou ik van. Dat trekken van lijntjes is voor mij wat het spinnen is voor een poes.'

Over zijn collega Malsen zegt hij: 'Malsen beschouw ik ongeveer als het eindpunt. Die geweldig gesimplificeerde tekeningen... Maar ik weet niet heel zeker of ze voor iedereen duidelijk zijn.'

Dat laatste is voor Willemen het belangrijkste. Zijn prenten zijn met gepaste grofheid regelrecht afgeschoten. 'Ik hou ervan als er veel bloed vloeit.' Wijzend op zijn stapel tekeningen zegt hij, toch een beetje geschrokken: 'Er was hier iemand die zei: "Wat een háát spreekt daar uit... Begrijp je dat nou?'

William D. Kuik | *'Ik laat altijd iets groeien uit het verval.'*

21.2.70

'De beeldende kunst héeft geen nut. Er wordt ontzettend veel gepraat over het belang van de beeldende kunst, je wordt er doodziek van. *Een kunstenaar is een krekel die leuk ronddanst*. Een niet-nuttig lid van de maatschappij, een parasiet, een luis. Een kunstenaar zit in dezelfde onverwoestbare en parasitaire positie als een luis.'

Dit zegt William D. Kuik, 40 jaar, lid van de Utrechtse kunstenaarsgroep 'De Luis'. Hij is graficus, tekenaar, schilder, dichter, verhalenschrijver en criticus. Hij publiceerde in het 'Hollands Maandblad' en debuteerde onlangs als auteur van '45 Gedichten'. Kuik kreeg de Amsterdamse Prozaprijs voor zijn 'Utrechtse Notities'. De prijs - een bedrag van 4000 gulden - gaat hij besteden aan een reis naar Venetië.

'Mijn werk zit in de romantische hoek. Ik ga uit van de inval, de associatie. Ik buig de verbeelding om naar het fantastische, maar daar komt een stuk bedenking aan te pas. Mijn werk heeft niets met surrealisme te maken. Ik zit dichter bij Peter Vos dan bij Moesman,' stelt Kuik vast.

Hij is een tengere, grijze man. Hij past precies bij zijn poëzie, die door Kees Fens wat ouderwets en bestoft is genoemd ('met vaak verbluffende resultaten'). Met zijn James Joyce-brilletje ziet Kuik er ouder uit dan hij is. Zijn kamer is ingericht als een stilleven; er staan minstens zes pullen met vergane bloemen. Kuik spreekt over *het verval*, dat een centraal thema is in zijn werk.

'Ik heb de neiging een gebouw tot een ruïne te maken. Maar ik laat altijd iets groeien uit het afval. Ik laat het niet alleen maar kapot gaan. De begroeiing toont een optimisme: *ik heb plezier in het verval*. Het is natuurlijk een vorm van decadentie. De ruïneliefhebberij vind je ook bij Baudelaire, Hugo, het is al een verschijnsel in de zestiende eeuw.

Toch sta ik niet naast deze tijd, het is juist eigen aan deze tijd: de bedreiging van het vuil. Het genieten van die zaken, dat romantische sentiment uit de negentiende eeuw is hier en daar

overgebleven. In Nederland hebben we geen echte romantische schilders van kaliber gehad, iemand als Blake in Engeland bijvoorbeeld. In die zin ben ik een verlaat verschijnsel in Nederland. En dat klopt wel, want alles gebeurt hier veertig jaar later.

Mij is wel verweten dat mijn werk te veel op het verleden is geënt, maar dat is onzin. Ik leef in '70 en krijg alles mee uit '70. Maar het is wel goed om voorbeelden uit het verleden als schimmige idealen te gebruiken: *ik heb meer met dode mensen te maken dan met levende*. Je kunt stuk gaan aan voorbeelden die naast de deur wonen. Van levende mensen kun je geen afstand houden. Je verstikt in te grote bewondering voor een schilder met wie je omgaat. Ondanks alle bewondering kan ik niet opgevreten worden door Goya bijvoorbeeld, want ik leef nu en verwerk de techniek van Goya kritisch vanuit 1970.'

Over de geest van de tijd zegt hij:

'De kunst wordt in de richting van de vrijetijdsbesteding gestuurd, met name door de overheid. Met kunst kun je geen vrije uurtjes stukslaan. De invloed van die vrijetijdsbesteding zal groter worden op de kunstenaar. Kunst wordt dan een vrijblijvend gezelschapsspel.

Ik geloof dat je je als kunstenaar toch wat moet terugtrekken. Goya is een goed voorbeeld. Terwijl men hem vaak engagement toedicht, bleef hij in feite een beetje onbewogen in z'n eigen soepie bezig. Hij zag maatschappelijke wantoestanden, maar stak geen poot uit: hij is enorm aan het etsen gegaan.

Toch kun je je steeds moeilijker onttrekken aan het proces van het bestaan. Het hindert me dat je elke morgen een stapel briefjes en kranten in de gang ziet liggen. Je wordt er ondanks jezelf bij betrokken. Toch is het een noodzaak je op jezelf terug te trekken. *Een kunstenaar is in een bepaald opzicht een uitgerangeerd mens, een dwaas aan de rand van de tafel, iemand die niet opgaat in de maatschappij*.'

Over de overeenkomst tussen zijn literair en zijn beeldend werk:

'Of je nu met woorden werkt of met lijnen, het gaat nooit om een idee. Het schuiven met woorden, klanken, ritme; de vorm wordt dwingend, het idee moet versimpeld worden. Het rangschikken is leuk werk. Ook bij het tekenen gaat het dáár om, niet om het plaatje, het beeld. In feite heb ik veel belangstelling voor

de abstracte kant. De vlakken een uitdrukking geven, dat is belangrijker dan het plaatje van de ruïne. Met de ene arcering vernietig ik de andere arcering.

Toch is schrijven geen vak, geen ambacht. Het vak heeft vaste wetten, maar een kunstenaar moet een stap terzijde kunnen doen. Schrijven en tekenen zijn toch teveel emotionele zaken om een vak te kunnen zijn. Het gaat om het punt waarop het werk een wending neemt, anders uitgroeit dan jij had gedacht, een eigen leven krijgt. Je moet op bepaalde momenten je ambacht opzij durven zetten, tegen het materiaal ingaan om een nieuwe uitdrukking te zoeken. De traditie te lijf te gaan. Iedere nieuwe schildersschool ontstaat zo: door af te breken wat een vak is geworden.'

Over zijn manier van werken:

'Het slijpen, het verschuiven van woorden, het beknotten van een zin. Bij een gedicht is dat een noodzaak maar ik zou het bij proza ook meer moeten doen. *Het dagenlang slijpen kan aan een steen een stuk leven geven*. Iemand die maar zingt en zingt en zingt, zó bewogen is - dat is wel mooi, maar zingen doe ik alleen in het bad.'

Over zijn verleden:

'Mijn opleiding is een aaneenschakeling van mislukkingen geweest. De lagere school was een ellende, net als het lieflijk gedril van de middelbare school waar ik halverwege ben vertrokken. Ik heb één jaar gipskoppen getekend aan de Rijksakademie en toen ben ik er uitgegooid. Ik heb een amateurachtige ontwikkeling gehad. Daarom heb ik lange tijd aangekeken tegen schrijven: *Beheers je daar je taal genoeg voor?* Maar als je dan ziet dat mensen aan de universiteit vaak niet eens behoorlijk een proefschrift kunnen schrijven in zakelijk Nederlands...

Ik moest in het begin aan de kost komen door bloemkastjes te schilderen, foto's te glanzen, hout te snijden. Toen kreeg ik een ateliertje voor f 1,45 per week, ik verkocht een paar tekeningen en kon eindelijk beginnen. Ik heb mijzelf het schilderen bijgebracht, verhalen geschreven en weggegooid. Het rammelde aan alle kanten, maar toch zat er al dat eigenaardige sentiment in. *Je begint allemaal met een slag in de lucht*. Je moet dwaasheden uithalen om tot iets te komen. Ik heb in die tijd de betrekkelijk-

heid leren inzien en ontmoetingen gehad waar ik nu nog op verder ga.'

Over zijn behoefte aan reizen:

'Vaak heb je op een reis een echte ontmoeting. In je eigen stad ga je toch met legio mensen om die uiteindelijk weinig voor je betekenen, óf ze slijten, je ziet ze niet meer. Op reis sta je alleen. Je moet jezelf waarmaken, je bent niet iemand die allerlei bekende gegevens meedraagt. Je leert jezelf kennen in een onbekend hotelletje, hoe je reageert op vreemde mensen.'

Over het besef van betrekkelijkheid dat zijn atmosfeer bepaalt:

'Ik vind dat de tijden door elkaar schuiven. Nee, niet dat ik in het verleden zou willen leven. Ik zie het verleden in deze tijd. De realiteit is een heel betrekkelijk begrip. Ik hou rekening met de erfelijkheid, hoe onwetenschappelijk dat denkbeeld ook is; op dat punt ben ik een Papoea. Waarom voel ik me verwant met een eeuwenoude Italiaanse stad? Omdat een voorvader van mij er misschien gelopen heeft met dezelfde verlangens die ik nu uitvoer. Het is enorm primitief en bijgelovig, dat voel ik wel, maar het is een belangrijk element in mijn verhalen: *het verleden wordt een eigen ervaring*.

Ik geloof dat er grotere banden met het verleden zijn dan ogenschijnlijk te zien is. Je moet oppassen want het is een oncontroleerbaar gevoel. Ik zou dat sentiment niet willen uitbuiten. Dat heeft Shelley gedaan; Poe heeft het goed en helder uitgewerkt, even scherp als Merimée trouwens. *Het gevoel voor dingen die dieper liggen, en de angst, de Papoea-angst*. Ik heb te maken met die mensen, de Franse romantici. Ik ben geen namaak-romanticus, ik haal iets terug wat niet in de mode is.'

Over het schrijversprotest zegt William D. Kuik:

'In Nederland moet je met een geldzak kunnen rammelen. Iemand die z'n schaapjes op het droge heeft, die vinden ze geslaagd. Er is geen gevoel voor geestelijke waarden. *Cultuurpolitiek is gebaseerd op snobisme van de overheid*. De overheid denkt dat cultuur op het ogenblik belangrijk is, dat het land er aanzien door krijgt. Waaróm cultuur van belang is, daar hebben ze geen idee van.

Als de schrijvers naar het ministerie gaan - ik heb het toen op de televisie gezien en gehoord - dan fluisteren de ambtenaren:

Wat een fatsoenlijke mensen. De schrijvers zijn degenen die het niveau bepalen, de kranten volschrijven, het denken beïnvloeden, maar de C.R.M.-ambtenaren hadden eigenlijk een stelletje gajes verwacht.'

Kees Vollemans | *Kunst in het kapitalisme: aanpassing of verzet?*

7.3.70

Capituleert de kunst voorgoed en staat ze haar kritische lading vrijwillig af, óf wordt ze een revolutionerende kracht? Blijft de kunstenaar een machteloos individu, in de marge van de maatschappij of als vormgever ingelijfd in een of ander manipulatie-instituut, óf sluit hij zich met zijn collega's aan bij die groepen die niet medeplichtig wensen te zijn aan een onmenselijke samenleving? Zal de kunstenaar kiezen voor een kunst als versiering van de grijze eenheidsmaatschappij óf voor een kunst als middel tot het doorbreken van de ideologische berusting?

Deze vragen ziet Kees Vollemans achter de acties van B.B.K., Notenkrakers, Tomaten, achter de stakingen van kunstacademie-studenten en achter de discussies van kunstpausen over cultuurpolitiek. Vollemans schreef met twee collega's het Eurosboekje ‘Kultuur als uitvalspoort voor revolutie’, een uitgave van Werkgroep 2000; hij is leraar kunstgeschiedenis aan de Academie voor Beeldende Kunst te Rotterdam en doceert sinds kort maatschappijkritiek aan de Sociale Academie te Breda; hij is lid van de actiegroep ‘Stront aan de knikker’ in zijn woonplaats Vlaardingen en redacteur van de ‘Nieuwe Utopiese Courant’. Vollemans is 28 jaar; hij studeerde af aan de Vrije Universiteit te Amsterdam (kunstgeschiedenis; onderwerp scriptie ‘Schoonheid als negatie’, de kunsttheorie van Marcuse); binnenkort wordt hij wetenschappelijk medewerker aan de Technische Hogeschool te Delft.

De kunstenaar is uit zijn isolement gekomen en staat nu voor de keuze: aanpassing of verzet, conformisme of conflict, integratie of politisering. Aan de ene kant staan mensen als Marga Klompé, de Nederlandse minister van Cultuur die haar aandacht moet verdelen over uiteenlopende zaken als (onder meer) bejaardenzorg, natuurmonumenten, omroepwetten, jeugdwerk in inter-naatsverband, woonwagenkampen, openluchtrecreatie, museum-bezettingen, toneelplannen en schrijversprotesten. De minister zei in een tv-forum over cultuurpolitiek: *Kunst is nodig om adem te*

kunnen halen. Anders wordt de wereld een dorre woestijn.

Aan de andere kant staan de mensen die de werkelijkheid onverhulder willen zien: De wereld *is* voor een groot deel een dorre woestijn. Kunst moet ons bewust maken van de ware verhoudingen. 'Is het mogelijk de cultuur die nu in handen is van de heersende groeperingen afhandig te maken van deze groeperingen en revolutionaire kernen te vormen, die bereid zijn de ideologie en behoeften van de onderdanen te helpen veranderen en bevrijden?' vraagt Vollemans. De kunst moet inhoudelijk veranderen, kritisch en subversief zijn, zich anders richten: 'Het politieke en culturele defaitisme helpen doorbreken door te laten zien dat een andere manier van denken en (be)leven mogelijk is, een denken dat de ander niet uitsluit, een beleven dat de erotiek niet verdringt.'

Aan de ene kant staan dan B.B.K-activisten die om materiële erkenning roepen, om een plaats in deze maatschappij zonder die maatschappij fundamenteel te bekritiseren. *Proberen aan de grijze regelmaat van deze regenachtige samenleving een beetje kleur, een beetje vorm, een beetje fantasie toe te voegen*, met deze muurkranttekst komt de B.B.K. dicht bij minister Klompé uit.

Maar de belangen zijn wezenlijk tegengesteld. Vollemans: 'Het conflict van de hedendaagse kunstenaars is het conflict van de hooggekwalificeerde arbeider: dat tussen zijn grote kennis en zijn kleine kansen om die kennis toe te passen, omdat de macht het patroon van de toepassing blijft bepalen en zelfs steeds sterker gaat bepalen. De keuze waarvoor zij staan is: zich afhankelijk laten maken van de monopolies die hun het materiaal en de gelegenheid verschaffen om hun werkstukken uit te voeren; óf gebruik maken van hun strategische positie om de communicatie te beïnvloeden: infiltreren, werken aan een andere dan een artistieke revolutie, namelijk een maatschappelijk-politieke.'

De vertegenwoordigers van de grote concerns willen liever aangepaste vormgevers dan onaangepaste bohemiens. 'Vroeg of laat zullen zij en hun politieke zetbazen voorzichtig en tactisch proberen om het steuntrekkende, functieloos en machteloos geworden kunstenaarsproletariaat op te leiden voor een nuttige maatschappelijke functie ("vrijetijdsbeambte"). Wie beweert dat het hun niet

zal lukken?' zegt Vollemans, wijzend op het tussentijds rapport van de commissie-De Jong die het beeldende kunstonderwijs via projectonderwijs wil aanpassen aan maatschappelijke eisen.

'Zoals steeds in tijden van een verabsolutering van de macht hoereert de officiële kunst met de heersende klasse en demonstreert ze haar politiek-zijn op een verkeerde wijze,' meent Vollemans. '1969 was het jaar van de anti-autoritaire acties, ook voor de B.B.K. Wanneer wordt de anti-cultuurbonzerij tot anti-kapitalisme? Wanneer wordt begonnen met het analyseren en systematisch (strategisch) attaqueren van de economische verhoudingen en politieke structuren in de cultuursector? Wanneer gaat de kunst aan een andere klasse geadresseerd worden, door een andere klasse gemaakt worden?

We zitten in een situatie die in wezen al achterhaald is, die al niet meer had moeten bestaan. De massa's hadden hun onderdrukkers moeten onteigenen, de techniek had ten dienste moeten staan aan de menselijke behoeften en de kunst had als niet-meer-dan-privé-vrijheid al lang opgeheven moeten zijn. De techniek had kunst moeten zijn, de massa kunstenaar. We zitten in 'n toestand van uitgestelde bevrijding: de maatschappelijke verhoudingen hadden op basis van de aanwezige krachten en mogelijkheden veranderd moeten zijn. Maar ze bestaan nog altijd, en nog wel op basis van diezelfde krachten waarvan ze de oriëntatie 180 graden hebben gekeerd.'

Het gevaar van het kunstenaarsprotest, van alle anti-autoritaire acties, is volgens Vollemans de neiging te verzanden in de totale ontkenning, die gepaard gaat met een nieuwe vorm van conformisme. Do communes, crèches en drugmilieus roepen een volslagen afgesloten sfeer op, waarin geen openingen meer mogelijk zijn. 'Dezelfde toestand als waarin kunstenaars in de negentiende eeuw leefden, een kúnstleven. Het heeft niets meer met de politieke realiteit te maken.'

Op dit moment is commune-vorming voor Vollemans een twijfelachtige zaak. 'In de huidige fase is het een illusie te denken dat je een rustpunt kunt creëren in een onvrije maatschappij. Een commune kan geen uitvalsbasis zijn voor een activist, omdat het als experimenteel groepsproces zo absorberend is: veel absorberender dan het gezinsleven. Een activist wordt totaal opgenomen

door de commune, terwijl hij in feite bezig is een schijnvrijheid op te bouwen in een onvrije context.'

Daarentegen gelooft hij op dit moment - in deze op concurrentie en individuele prestaties gerichte maatschappij - wel al in de opheffing van de kunst als persoonlijke expressie. Niet alleen tijdens acties maar ook bij artistieke projecten zouden kunstenaars als collectiviteit moeten werken, al was het alleen maar om het vooroordeel dat kunst de individueelste uitdrukking van de individueelste emotie of gedachte is te doorbreken.

'Ik geloof dat het schilderij als huiskamerding geen toekomst meer heeft. Er zullen nieuwe vormen moeten worden gevonden. Een filmer kan met arbeiders werken, hun bestaan reproduceren op hun aanwijzingen, zodat zij geen object maar subject zijn. De kunstenaar blijft dan artistieke middelen hanteren, maar werkt in een groep én werkt opruiend. In die richting zie ik geweldige mogelijkheden, hoewel er voor een schilder op die manier minder te doen is.

Als kunstenaar zou je hoe dan ook de arbeiders hun taal en vormen te rug kunnen laten vinden. De kleine man heeft geen mogelijkheden meer om zich te uiten; logisch dat hij grijpt naar de taal die hem wordt aangeboden, de taal van de bewustzijnsindustrie. Het is ook belangrijk met burgerlijke middelen nieuwe dingen te maken, de burgerlijke cultuur te vermolmen zoals de componist Nono doet. Men is dan ook echt bang voor Nono.'

Zoals hot parlement niet meer de staat controleert - volgens de oorspronkolijke opzet - maar integendeel juist uitdrukking geeft aan reeds genomen staatsbeslissingen, zo betekent de kunst evenmin langer controle op een functionalistische maatschappij: de kunst is zelf uitdrukking geworden van het functionalisme. 'Als de kunst niet politiek gesteld wordt en volkomen ondergaat in vorm, dan is er nog slechts sprake van aanpassing,' meent Vollemans. 'Veel kunstenaars zeggen: *We leven in een tijd van de massa, de kunstenaar is nog een individu*. Dat is een grote vergissing. De fundamentele onmogelijkheid van het individuele verzet zou geanalyseerd moeten worden. Iemand als Enno Develing [conservator van het Gemeentemuseum te Den Haag] denkt dat kunst uit zichzelf een anti-autoritaire werking heeft; hij wil het element verzelfstandigen ten opzichte van het geheel. In feite is

dat de manier waarop ieder hokje in een flatgebouw “vrij” is en ieder individu in deze maatschappij “zelfstandig”. Ieder hokje, ieder individu is gelijkwaardig. Er ontstaat een nivellering waarin elke dissonant het geheel zou verstoren. Alle elementen kijken - geïsoleerd - voor zich uit. Dát is het huidige maatschappelijke ideaal: de vrije, geïsoleerde mens die is zoals hij is. Alsof hij zich zou kunnen ontwikkelen los van dat wat om hem heen bestaat.’

De studenten van de Rotterdamse academie, die binnenhuisarchitect willen worden, hebben een moderne woonwijk geanalyseerd. Ze hebben daarbij niet alleen inzicht gekregen in bouwproblemen en in de functie van de architectuur, maar zijn uitgekomen bij de discussie over de functie van de kunst in verband met de functie van het gezin.

Tegen bouwkunde-studenten in Delft zei Vollemans tijdens gastcolleges in december: ‘Het conflict tussen de aanspraken van de verbeelding en de fantasieloze realiteit concentreert zich niet langer in de “kunst”. Het verschuift naar de instellingen waar de onderdanen worden geconfronteerd met gefrustreerde kansen - naar scholen en universiteiten, naar bedrijven, academies, wijken en kazernes. Dáár, aan de basis van de maatschappij zelf, radicaliseren (voorlopig?) kleine groepen hun eisen - eisen die in hun meest geavanceerde vorm neerkomen op “zelfbeheer”. Sommige van die groepen ontdekken dat ze met die eisen het kapitalisme als zodanig “im Frage” stellen. De vesting van apathie en verslagenheid lijkt voorlopig echter onneembaar.’

Kunst is een onderdeel van de totale beweging in de geschiedenis; een onderdeel van de klassenstrijd bijvoorbeeld. ‘Het meest wrede is dat uit alle gebieden de historie wordt weggedrukt,’ zegt Vollemans. ‘Men weet niet waar men mee bezig is, waar men staat. Men weet zelfs niet dat men een oude discussie voert. De zeventiger jaren zijn te vergelijken met de jaren dertig: het arbeidersverzet móet in de komende tien jaar tot organisatievormen komen, anders valt er niets meer te verwachten.’

De zaak moet volgens hem heel langzaam uitgevreten worden via acties die tevoren goed doordacht en doorgepraat zijn (‘anders snij je jezelf in de vingers’). Het zal er nu om gaan inzicht te krijgen in de veranderbaarheid, greep te krijgen op de verstarring.

Vanuit dit maatschappijbeeld beziet Vollemans de kunst (‘De

kunst is bezig zichzelf te vermollen doordat ze zich ontdoet van elke tegenspraak: tegenspraak in de structuur én tegenspraak in de maatschappij') en bekritseert hij zijn eigen vak: 'Kunstgeschiedenis zou het tegendeel moeten zijn van een versteende en verstenende inventarisatie van stijlperioden, esthetische ideologieën en iconografische rariteiten. Net als de kunst zou zij moeten ophouden met het vereeuwigen van haar objecten. Kunstgeschiedenis behoort te zijn een steeds groeiende bewustwording van de wederzijdse relatie tussen cultuurproducerende groepen mensen en de wereld die zij zo omvormen, tussen de wereld waarin zij cultuur produceren en de invloed daarvan op die produktie. Daarbij behoort ze oog te hebben voor de voortdurende verandering en ontwikkeling zowel van die mensen als van de wereld.

Ze zal de verschijnselen van de kunst in het perspectief van haar geschiedenis én van de totaliteit van het maatschappelijk gebeuren moeten bestuderen. Maar niet alleen bestuderen - ook waarderen. En niet alleen waarderen - ook veranderen. Een kunsthistorie die meent haar kritische distantie in de vorm van politieke vrijblijvendheid te moeten gieten, maakt zichzelf tot een fetisj en een illusie.'

Teunn | *Tekenaar uit zelfbescherming*

9.5.70

‘Ik heb een bochel, een onzichtbare bochel, ik ben de enige die daar zeker van is. Iemand met een bochel kent de ideale anatomische verhoudingen en maten juist heel goed. Hij bekijkt ieder die een gevaar betekent op zijn kleine lichamelijke afwijkingen en buit die gebrekjes uit. Als iemand een scheve schouder heeft ga ik dat heel duidelijk tekenen, niet overdrijven, maar héél duidelijk laten zien. Dat is gewoon rancune.’

Teunn tekent uit zelfbescherming. Hij is 27 jaar, autodidact en sinds zijn negentiende jaar beroepskunstenaar. Uitgeverij Meulenhoff heeft een bundel gemaakt van 302 tekeningen, de beste volgens Teunn zelf, en Nico Scheepmaker heeft een voorwoord geschreven, waarin hij Teunn citeert: ‘Ik teken niet om kunst te bedrijven, maar om de wereld aan te kunnen: een persoonlijke magie.’

‘Ik ben op straat gezet omdat ik kunstschilder wilde worden,’ vertelt Teun Nijkamp, zoon van een streng gereformeerde dominee. Lachend leest hij één van de tien goboden voor: *Gij zult u geen gesneden beeld maken, noch enige gestalte van wat boven in de hemel noch van wat beneden op de aarde noch van wat in de wateren onder de aarde is*.

‘Het is afschuwelijk om de zoon van een dominee te zijn,’ zegt hij. ‘De image van een dominee als hij op de kansel stapt... De stilte die valt. Hij hoeft niet in z'n handen te klappen van *jongens even luisteren*, nee hij stáát daar, zonder meer, en de stilte valt. Hij is helemaal hoog, mag de zegen geven, mag allemaal dingen doen die gewone mensen niet mogen. Als zo'n dominee je vader is is het helemaal verschrikkelijk. Dat is een man waar niet mee te concurreren valt.’

Voor zijn gereformeerde vader betekent de beeldende kunst een zondig beroep. ‘Ze zeggen ook: *'t is zonde van zo'n jongen*. Als ik nou nog schrijver was geworden... Je hebt wel dominee-dichters, maar schilderende predikanten bestaan niet. Ik ben eigenlijk veel meer geïnteresseerd in literatuur dan in beeldende kunst. Ik heb vroeger een autobiografisch verhaal geschreven, maar nee... ik

heb een enorm wantrouwen tegen woorden. *Als je in je jeugd altijd die preken hebt gehoord, die betogen waarin iemand alles naar zich toe redeneert*. Een dominee is een soort essayist die elke zondag zijn stuk moet opleveren.

Zo'n verleden raak je niet zomaar kwijt,' zegt Teunn. 'Maar ik heb een streefdatum: ik hoop er vóór mijn veertigste van af te zijn. Toch is het bij mij anders dan bij Jan Wolkers; mijn jeugd is niet het allesoverheersende waartegen ik me moet afzetten. Ik probeer het verleden zelfs niet het licht te laten zijn waarin je álles ziet, maar dat is erg moeilijk.'

Teunn tekent aangevreten figuurtjes en donkere poppen met halve benen, groteske geslachtsorganen, weggevallen lichaamsdelen. *'Ik kan meer liefde opbrengen voor mensen met misvormingen dan voor een zondagskind, iemand die in de wijwaterbak is gevallen.'*

Sex en de dood heet een van zijn kleine schetsen in het boek, maar die titel slaat op al zijn werk. 'De dood is niet mannelijk maar vrouwelijk. De dood is een hoer,' schrijft Teunn bij een van zijn literaire prenten. En bij een zelfportret: 'Dit ben ik. Ik gluur naar het leven. Ik ben bang.'

Daarom schildert hij. 'Ik ben ontzettend onzeker, extreem verlegen,' zegt hij. 'Contactmoeilijkheden, daarin zit waarschijnlijk voor elke kunstenaar de drijfveer. Je kunt niet op een normale manier contact krijgen, dus doe je het langs een omweg. Evenmin kun je op een normale manier aan je lustbevrediging komen.' Hij slaat pagina 106 op en leest: 'De schilder bevredigt zijn lust niet via de penis maar via het penseel.' Waarbij een regel uit een etymologisch woordenboek zijn stelling moet bewijzen: *Penseel (v.L. penicillum, verkleinwoord v. peniculus = kwast, verkleinwoord v. penis = staart) klein (verf) kwastje*.

Komt het er dus op neer dat kunst voor Teunn een middel is om zijn psychologische problemen op te lossen, dat kunst voor hem een therapie is? 'Ja, maar niet alleen voor mij, ook voor degene, die het herkent,' meent Teunn. 'Ik maak mij iets bewust, maar daar heeft iemand anders ook wat aan. Ik geloof dat ik voor neurotische mensen werk. Alleen neurotici herkennen mijn tekeningen. En er zijn nogal wat neurotici dus dat ziet er bijzonder rooskleurig uit.

Kunst is een zaak van en voor neurotische mensen. Er is een essentieel verschil met de kunst van vroeger, die een dienende functie had. In onze maatschappij heeft alleen de reclamekunst nog een dienende functie. De reclamekunst sluit aan op de oude kerk-kunst: *vroeger smeerden ze je de Vader de Zoon en de Heilige Geest aan en tegenwoordig Twee Witmakers*. De reclamekunst tracht niet de neurose op te heffen, maar maakt er misbruik van. Ik geloof dat de mensen in een ideale maatschappij geen kunst nodig hebben.

Ze noemen mij wel eens satirisch,' zegt Teunn, 'maar ik ben niet satirisch. Ik heb een bepaalde neurose zoals zoveel mensen. Ik zie de werkelijkheid in zeker opzicht *vertekend* maar denk dat die vertekening er echt bijhoort. Ik teken een vertekende werkelijkheid en mensen met dezelfde neurose herkennen het.'

Hij beschrijft zijn werkwijze: 'Ik begin met geëmotioneerd te raken. Dat gebeurt erg snel. *Ik ben een streng gereformeerd opgevoede Spanjaard*. Ik kan al die emoties niet in banen leiden, niet tot uitdrukking brengen. Ik heb dan een boekje bij me en schrijf het op, maak snelle schetsen. Ik heb stapels boekjes. Later ga ik die notities rationeel aanpakken, corrigeren, selecteren. Dan probeer ik het idee zo verstaanbaar mogelijk uit te werken. Ik zou het liever bij die schetsen laten, maar ze blijken minder begrijpelijk te zijn. Dus werk ik de notities uit. Het heeft pas zin als het verstaan wordt zoals het is bedoeld.'

Teunn leeft van zijn werk, zij het van tijd tot tijd met behulp van de contra-prestatieregeling. Hij gaat doceren aan de *Vrije Academie* in Den Haag. 'Een beroepskunstenaar', zegt hij zonder een spoor van minachting, 'is net als een meisje dat prostituée wordt.' Op pagina 116 van zijn bundel staat het al: 'Een hoer verkoopt intieme delen van haar lichaam. Een kunstenaar verkoopt intieme delen van zijn ziel.'

'Het kunstenaarschap vind ik nog "onfatsoenlijker" dan de prostitutie. Een hoer is tenminste nog frigide. Maar een kunstenaar...' zegt Teunn en hij staat achter zijn stoel, met de handen op de hoge rugleuning, plotseling lachend: 'Zó staat een dominee ook altijd, rechtop, rustig sprekend.'

Vóór z'n veertigste zal Teunn zich nog wel eens op een overgeleverd gebaar betrappen.

Rein Bloem | *Jager tussen teksten*

Rein Bloem is 38 jaar, dichter, filmer, criticus, docent. Na de dichtbundels ‘Overschrijven’ (1966) en ‘De bomen en het bos’ (1968) is in 1970 ‘Scenarios’ verschenen. Bloem is lector aan de universiteit van Münster waar hij drie dagen per week de moderne Nederlandse poëzie in werkgroepen behandelt. Hij heeft vier - op gedichten geïnspireerde - films gemaakt: ‘Kockijn’, ‘Oog en oor’, ‘De jonkvrouw met de kleine mouwen’ en ‘Wat een lekker dier’. Binnenkort hoopt hij zijn vijfde film te maken ‘Kroniek van Amsterdam’, gebaseerd op het gelijknamige gedicht in zijn laatste bundel. Rein Bloem is lid van de Amsterdamse Kunstraad ‘met de bedoeling om de zaak op te heffen’.

16.5.70

‘Ik wil met poëzie de vaste betekenissen van de woorden onmogelijk maken,’ zegt Rein Bloem. ‘Een woord heeft eer betekenis en die betekenis stuurt vaak direct door naar de werkelijkheid. Nu kies ik af en toe voor het woord, en af en toe voor de werkelijkheid, maar ik blijf er vooral tussenin, tussen de bomen en het bos. Ik ben een jager. Ik probeer een spel te bedrijven met wat men in de literatuur *structuren* noemt.

Ik wil de gewenningsfactor die bij lezers zit ten aanzien van *poëzie die iets moet betekenen* doorbreken. Ik haal de lezer in het spel als-ie dat wil. Het spel van woorden die onderling betekenissen aangaan en nu en dan eens verwijzen naar de werkelijkheid en er dan weer van afgaan.’

‘In de derde bundel is dat vrij abstracte spel nu eigenlijk heel concreet geworden. Dat thema van verandering - een vrij gewelddadige en revolutionaire verandering die zich richt tegen alle vaste vormen. Vandaar de titel: *Scenarios* impliceren veranderende structuren. Daarom ga ik bijna steeds uit van een tekst die er al is, bijvoorbeeld een tekst van Joyce. Zo'n tekst is een proces dat al gaande is en daar kom ik in met mijn inbreng, bijvoorbeeld mijn bewondering en ik laat het verspringen. Er zijn ritmische veranderingen, woorden verschuiven in een keten van

ritmische punten.

Bijna al die gedichten hebben te maken met geweld, dood en vernietiging. Het is niet alleen een abstract denkspel, maar belangrijk werk om van fixaties af te komen. De emoties spatten er niet af, maar ze zijn er beslist wel.'

Bloem heeft zijn laatste bundel besloten met een rij namen: een dankbare verwijzing naar degenen van wie hij teksten heeft verwerkt. 'Lévi-Strauss, Pasolini, Feydeau, Nijhoff, Milner, Baudelaire, Mallarmé, Hitchcock, Homerus, Butler, Graves, Moore, Koolhaas, Joyce, Cocteau, Elsendoorn, Kouwenaar, Apollinaire, Bernard van Chartres, Abelard, le Goff, Haskins, Waddell, Arnold van Brescia, Heloyse, Michelin, Terborgh, Tante Leen, Borges, Bicker Raije, Bisschop van Passau, Bertrans de Born, Archipoeta, Fellini en vele anderen.'

Hij zegt: 'Mijn grote voorbeeld is de twaalfde eeuw, de geboorte van de wetenschap. Mijn volgende bundel wordt een boek getiteld "De twaalfde eeuw". Je kan de oorsprong van de revolutie niet exact aanwijzen ondat de revolutie niet uitgekristalliseerd is. De wetenschap werd in die beginperiode overal bedreven maar was nog niet gevestigd, in instituten, in universiteiten.

Ik heb het idee dat we de laatste vijf jaar in een vergelijkbaar proces zitten, een proces waarvan je de oorsprong niet kunt aanwijzen en waarvan je evenmin de eindpunten kunt zien. *Je zit in een beweging waarvar je begin en eind niet kent*. Dat is iets wat ik steeds bewuster onderga. In de literatuur vind je dat proces terug in de linguïstische methode, zoals die vooral in het Franse tijdschrift "Change" tot uitdrukking komt'.

Over die linguïstische methode zegt Bloem:

'In die methode wordt een tekst niet beschouwd als een produkt dat geconsumeerd kan worden door een lezer, maar als een *produktiviteit*, een proces in beweging waar de lezer actief bij betrokken raakt. Het gaat dan om *het maken van betekenissen* in plaats van het vinden van afgeronde betekenissen. Er is een verschuiving, de aandacht van de lezer wordt verlegd.

Die produktiviteit van de tekst komt neer op een bepaalde transformatie. Bepaalde kernen worden naar een ander plan getild. De denkbeelden van de hedendaagse linguïsten lijken mij van enorm belang voor de literatuurwetenschap én voor de lite-

raire praktijk. Mijn volgende bundel staat in het teken van die theorie. Het idee er achter is *de transformatie van alles wat lijnrecht is tot volumes, tot gelaagde volumes*. Teksten tot een ruimtelijk principe maken, tot volumes maken, dat is het geweldige gegeven van de literaire praktijk van vandaag. Wat al bij Mallarmé is begonnen is vandaag sterk terug te vinden.'

Over zijn verhouding als dichter tot de politiek:

'Ik geloof niet dat je via taal directe invloed kan hebben op de eigentijdse situatie. Overigens voel ik meer voor *guerrilla* dan voor al te manifeste acties. In de literatuur kun je al te vaste begrippen aanpakken. Er zitten politieke denkbeelden achter mijn gedichten maar ze zijn niet direct te lezen.

Ik geloof niet in het zichtbare engagement. Marx zei al dat alles wat een pamfletachtig karakter heeft het gevaar met zich kan meedragen de bestaande druk te verzwaren in plaats van open te breken. Er komt een wat verouderd pessimisme van mij bij dat ik de directe resultaten ook niet zie. En er is het gevaar van te snel naar fixaties te grijpen, te snel te denken dat een proces gestold is. Je zit nog zó in een proces dat je 'n guerrilla-houding aan moet nemen: dát gaande houden en dát gaande houden zonder direct te zien waar het op uitdraait: het schrijven, de acties, de contestatie, het infiltreren.

Ik geloof niet in verbeteringen, ik ben eerder ontzettend bang voor een steeds groetere absorptie van de liberalen en een toename van de contra-revolutionaire elementen. Het is nogal wanhopig eigenlijk. Met andere woorden: ik geloof dat we niet te snel naar het vormen van universiteiten zouden moeten, maar het *vagantenprincipe* met alle wanhoop en alle gein voorop zouden moeten stellen. Vooral als het het werken met teksten betreft.

Aan alle acties voor ondergeschikte zaken moet je meedoen. Maar het zal heel lang gaan duren en je werk mag niet naar de knoppen gaan, dus zouden de acties *bij toerbeurt* moeten worden gevoerd, de schrijvers zouden elkaar moeten aflossen.

Ik zou de indruk kunnen vestigen dat ik als een soort Ter Braak aan het schipperen ben, maar ik wil wel zeggen dat ik onlangs met verbijstering en afschuw weer Ter Braaks "Démasqué der schoonheid" heb gelezen. Ter Braak verzet zich ook tegen de fixatie van bepaalde begrippen, hij valt twee definities aan: het

begrip Schoonheid en het begrip Natuur. Maar het zijn schijn-begrippen, niet concreet voorstelbaar. Hij schept twee polen die niet bestaan en gaat er tussenin zitten. Het is een camouflage-techniek.

Ik begrijp nu pas goed de haat van Hermans, de aanval van Annie Romein-Verschoor en de agressie van Kouwenaar en Lucebert. Van het marxisme en het surrealisme - die twee werkelijk belangrijke processen voor onze eeuw - hebben Ter Braak en Du Perron niets begrepen. Ze hebben schijn-processen opgezet. Zoals nu de tegenstelling Ivoren Toren-Engagement een schijn-probleem is: het zijn twee onvoorstelbare polen, pluggen in een proces, je zit er tussenin, je bent op weg en weet niet waar je aankomt.'

Over zijn standpunt als criticus (om precies te zijn poëzie-criticus van het weekblad 'Vrij Nederland'):

'Ook als criticus zit ik er tussenin, tussen het begin en het eind, in de beweging. Vroeger koos ik nog wel partij, maar nu steeds minder. Je kunt als criticus *beschrijven wat er aan de hand is*. Je kunt in alle partijen laten zien hoe poëzie gemaakt is, terwijl je van één soort kunt houden.

Het is altijd interessant om te zien hoe een tekst in elkaar zit, hoe het werkt in een volume van zo'n tekst. Het gaat er niet om *hoe het op mij werkt*, dat is vaak even weinigzeggend als het droge analyseren. Mijn uitgangspunt is: *wat gebeurt er?* Wat gebeurt er ritmisch in een tekst, wat gebeurt er met de verdichting en verdunning van woorden, de dosering van beelden. *Voor mij zijn de varianten altijd belangrijker dan de constanten*. En die varianten probeer ik te signaleren, niet meer te interpreteren.

Ik ben ideologisch niet voor poëzie die direct communiceert, maar als criticus wil ik niet blind zijn voor poëzie die wél direct communiceert. Ik heb bewondering voor de poëzie van Emmens, Bernlef, Michaëlis, maar ik hóu er niet van.'

Over het probleem van de verstaanbaarheid:

'Dat is het probleem waar je voor staat als je poëzie maakt waarmee je de gewenning, de gewoonte-vorming, wilt doorbreken. Als het niet overkomt wat je bedoelt, krijgt die tekst iets droogkloterigs. Dan heb je iets van een IJzeren Hein. Je wilt maken wat je zelf wilt en je wilt toch ook begrepen worden.

Wat me heeft teleurgesteld is de onwil om andersoortig werk te beschrijven. Ik heb alle begrip voor gemakzucht maar het wordt ergerlijk als beroepslezers zich door onnodige gemakzucht laten leiden. Als je ziet hoe Waskowsky het werk van Ten Berge heeft afgedaan, hoe Bernlef het werk van Faverey heeft afgedaan. Natuurlijk heeft iedere criticus het recht om een werk slecht te vinden, maar hij heeft niet het recht om het verkeerd uit te leggen. Er is een manifeste onwil - of is het onvermogen? - om te beschrijven wat er in andersoortig werk aan de hand is. Dat val ik aan.'

Over zijn werk aan de Duitse universiteit:

'Er is veel belangstelling voor de theoretische achtergronden van de moderne poëzie. De algemeen vergelijkende literatuurwetenschap zit nog helemaal in het beginstadium. Ik heb één semester college gegeven over Hermans. Nu zijn we bezig uit te zoeken *wat zich in de wereldliteratuur op het ogenblik aftekent*.

We gaan uit van de Nederlandse poëzie van de laatste tien jaar. Kouwenaar, Ten Berge, Faverey, Vogelaar en Verhagen maken de kern uit, omdat hun werk op een internationale beweging aansluit. Het is de richting die zich het duidelijkst aftekent en bovendien de richting waar ik zelf het meest achter sta. Er wordt van wat we in de werkgroepen doen een tv-programma en een boekje gemaakt.

Natuurlijk zou ik dit allemaal liever in Nederland doen maar ik heb de kans niet gekregen. Sollicitaties - vooral aan de Amsterdamse universiteit - zijn negatief uitgevallen. Er wordt kennelijk weinig waarde gehecht aan mijn capaciteiten. Het is bovendien wel zeker dat mijn inbreng een verandering teweeg zou brengen en daar hebben ze zeker ook geen zin in.

De linguïstische benadering van de moderne literatuur is totaal onbekend binnen het vak Nederlands. Ze zijn niet op de hoogte van de semiologische opvatting. Mijn uitgangspunt slaat hier niet aan, maar het is beslist wetenschappelijker dan wat de Neerlandici nu bedrijven met de literatuur: puur impressionisme.'